GIOVANNI VIDARI

L'EDUCAZIONE DELL'UOMO

Introduzione generale

E

PARTE PRIMA

Il bello e l'educazione estetica





G. B. PARAVIA & C.

TORINO - MILANO - FIRENZE - ROMA - NAPOLI - PALERMO

Torino — G. B. Paravia & C.
392 (B) 926. 11809.

Alla venerata memoria
di Colei che mi educò
al Bello al Vero al Buono al Santo

Introduzione generale

L'IDEA DELLO SPIRITO E L'EDUCAZIONE.

CAPITOLO PRIMO.

Filosofia e Pedagogia.

I.

Quando diciamo «educazione», intendiamo evidentemente di riferirci, in modo concreto ed esclusivo, alla *educazione dell'uomo.*

In che cosa consista l'educazione, a che fine essa sia rivolta, e come proceda ne' suoi metodi e come si realizzi, sono tutti problemi che la disciplina detta per secolare tradizione *pedagogia* studia e risolve. Ma poichè essi problemi si aggirano sempre tutti quanti intorno all'uomo, alle sue potenze, alla sua vita, alle sue aspirazioni, al suo destino, è evidente che presuppongono un **concetto dell'uomo**, cioè un'idea di quel che l'uomo è, nella sua essenza, come spirito.

La delineazione storica del fatto educativo, cioè del modo come l'educazione fu intesa e praticata dai popoli più ricchi di vita spirituale, epperò più civili, e l'analisi psicologica dell'educando ne' suoi momenti più importanti di sviluppo, furono da me tracciate nel primo volume degli «Elementi di pedagogia» (1), come premesse fondamentali di quella «Teoria della educazione», che ho poi svolta nel secondo volume della stessa opera in base ai dati criticamente raccolti e studiati, e al concetto dello sviluppo umano e dell'educazione che ne risultava.

(1) *Elementi di pedagogia*, 2ª ediz. Tre volumi, 1921, 1923, 1924. Milano, U. Hoepli, editore.

Ora qui mi propongo di ripresentare quel concetto medesimo e quella dottrina in una maniera diversa, cioè: 1° in una *forma*, che si potrebbe dire *unitaria* o *globale*, cioè raccogliendo intorno al concetto dell'uomo tutta a un tempo la dottrina educativa, per quanto distribuita in diversi momenti; 2° e con un *procedimento* che si potrebbe dire *deduttivo-sintetico*, cioè partendo, non più dai dati della storia e della psicologia, ma dalla attestazione primordiale della coscienza, che in sè include e da sè genera il concetto dell'uomo, di cui andiamo in cerca. Il concetto per tal guisa conquistato ci dimostrerà successivamente nel suo processo di sviluppo gli aspetti e i momenti, in corrispondenza con i quali la dottrina dell'educazione si determina.

Ma prima di procedere allo svolgimento del tema, è necessario esaminare più precisamente per quali vie si può giungere al concetto dell'uomo e giustificare, in rapporto alle altre, quella che qui si segue.

II.

1. — Diverse vie ci si presentano e furono percorse dagli studiosi.

Una prima è quella che potremmo dire della deduzione metafisica, che consiste nel *partire da un'idea dell'oggetto* (le cose, il mondo, Dio) quale può essere concepito dalla mente nostra, e derivarne l'idea dell'uomo, della sua essenza, del suo destino. L'oggetto, che costituisce in tal caso il punto di partenza di tutto il filosofare, può essere, ed è stato, variamente concepito, ora come materiale ora come spirituale, ora come costituito di una pluralità di enti (o atomi che siano, o monadi), ora come ridotto o riducibile a un ente solo; ma, a ogni modo, esso rimane sempre il fondamento, su cui si costruisce e si foggia l'idea dell'uomo.

Ora, una tale via, che è poi quella più rispondente alle naturali disposizioni e tendenze nostre, e che quindi è stata la più frequentemente percorsa, a cominciare dagli antichi pensatori greci fino a molti moderni, ha il difetto fondamentale che *pone l'idea dell'oggetto, senza previamente determinare come essa sia giustificata*, su che cosa poggi, quali poteri abbia la mente per costruirla, che cosa essa, a ogni modo, presupponga. Quindi il concetto dell'uomo che se ne deduce, per quanto possa sembrare logicamente ricavato da principii severamente definiti, e anche possa presentarsi in talune dottrine, quali la platonica o la aristotelica, la spinozistica o la leibniziana, in sistemi grandiosi sapientemente architettati e in forme possentemente suggestive per l'uno o per l'altro riguardo, pure risulta, in ultimo, fragile, cioè non criticamente fondato.

2. — Quindi è che per altra via si è tentata la risposta, cioè per quella della **induzione psicologica**. Si è detto cioè che per conoscere l'uomo non vi è altra via sicura che quella di osservare l'uomo, o di *interrogare l'esperienza*, sia per mezzo della *osservazione esterna* degli atti, delle espressioni e, in genere, delle manifestazioni umane, sia, e molto più, per mezzo della *osservazione interna* e *psicologica*, cioè della osservazione che ciascuno di noi può fare di sè, dei proprii moti e avvenimenti interiori.

Allora, si disse, noi coglieremo e distingueremo con l'analisi tre aspetti della vita spirituale: da un lato sensazioni, percezioni, rappresentazioni, giudizi, raziocinii; dall'altro: sentimenti, emozioni, desiderii, passioni; da un terzo: tendenze, istinti, volizioni; e potremo, rilevando somiglianze o differenze, rapporti di successione e di dipendenza, elementi costitutivi essenziali ed elementi accidentali, condizioni e fasi di sviluppo, giungere a formarci un quadro della vita spirituale ricco di particolari, per avventura più o men bene chiariti, ma ad ogni modo

certi, variamente aggruppati e disposti, ora in ombra e ora in luce, ma sempre fra di loro collegati in rapporti definiti di coordinazione e subordinazione; e avremo così conseguita, nel complesso, un'idea dell'uomo nella sua viva realtà, un'idea piena di interesse e di possibili applicazioni per chi voglia rendersi conto specificamente dell'uno o dell'altro processo psichico, e servirsi di tale conoscenza in rapporto con fini particolari.

Un tale metodo di indagine analitica e induttiva si sviluppò poi largamente anche al di fuori della stretta osservazione psicologica per abbracciare la *osservazione psico-fisiologica*, quella, cioè, dei rapporti fra i fatti psichici e gli organici, e la *osservazione etnologica* e *demo-psicologica*, quella cioè dei rapporti fra i fatti psichici e le loro condizioni etniche e sociali.

Ma in verità, a prescindere dalle critiche mosse e che si possono sempre muovere al metodo della introspezione, come incapace di cogliere lo stesso fatto psichico nella sua genuina realtà, certo è che l'idea dell'uomo formata sulla base esclusiva dell'esperienza e con un processo essenzialmente analitico d'indagine, non è, (quando non sia illuminata, almeno in modo sottinteso e talvolta inconsapevole, da un principio superiore filosofico), che una somma di rappresentazioni fra di loro in forma razionale ordinate, un complesso di cognizioni fondate bensì sulla esperienza e forse anche utili nella pratica; ma non è ancora la sintesi che ci dia l'essenza fondamentale, il nocciolo centrale di ciò che costituisce l'uomo. Noi sappiamo, per tal via, che nell'uomo accadono fenomeni di sensazione e di sentimento, di ideazione e di volizione, che essi hanno certi caratteri distintivi e seguono certe linee di svolgimento, che fra di loro si associano o si urtano, si compongono o si eliminano; ma che cosa sia l'uomo nella sua unità di essere spirituale e quindi nella sua vita profonda, quella considerazione empirica e analitica (quando, ripeto, essa sia rigidamente contenuta

entro i limiti della pura e semplice osservazione psicologica) non riesce a darci.

Ciò non toglie che le cognizioni psicologiche, in quanto siano scientificamente accertate e sistemate, abbiano un proprio valore, perchè esse per un lato non possono, in ultimo, non concordare nel loro significato essenziale con la stessa idea filosofica dell'uomo, e per un altro potranno da questa essere rischiarate e sollevate in una visione più profonda e organica dello spirito. Noi potremo, in altre parole, servirci della esperienza e scienza psicologica, ma non dovremo chiuderci in essa.

3. — Una terza via, in un certo senso analoga alla precedente, si è presentata alla mente degli studiosi, come atta, per un lato, a evitare le difficoltà della indagine introspettiva, e come atta, per l'altro, a fornire nuovi e importanti elementi di conoscenza dell'uomo. Ed è la via della induzione sociologico-storica. Seguire con il sussidio delle varie indagini storiche (linguistiche, filologiche, letterarie ecc.) il processo, lungo il quale l'uomo ha lasciate le tracce della propria attività (nel mito, nel costume, nell'arte, nelle istituzioni sociali ecc.); analizzarne i prodotti ricercandone gli elementi costitutivi, le condizioni di nascimento e i fattori di sviluppo; ricercare, quando sia possibile, la linea di evoluzione e segnare le fasi che essa attraversa, è parso uno dei modi più certi e più fecondi per giungere a formarsi un'idea piena e viva dell'uomo nella realtà del suo essere, che è nel suo divenire. Infatti, per tal modo si sostituisce alla indagine subiettiva propria della introspezione la indagine obiettiva dei prodotti spirituali storicamente accertati, e si sostituisce alla considerazione dell'uomo singolo e astratto quella dell'uomo sociale e concreto, cioè dell'uomo nella realtà piena della sua vita sociale. Ma anche qui, pur prescindendo dalla obiezione fondamentale, cioè che una indagine di tal genere presuppone, a

ogni modo, sempre la conoscenza psicologica, la quale non si può avere altrimenti che per introspezione, si va incontro, per riguardo al risultato, alla medesima difficoltà che nel caso precedente, a quella cioè di raccogliere e sistemare, sia pure con accertamento rigoroso di metodo e con avveduta costruzione critica, una ricca messe di cognizioni sociologiche e storiche, le quali per sè sole, quando non siano sostenute e dirette da un principio filosofico fondamentale, o consapevolmente o inconsapevolmente accolto, non sono sufficienti a fornirci il concetto sintetico e filosofico dell'uomo (1).

4. — Si deve quindi, — pur non disdegnando le due vie precedenti, anzi, riconoscendo, nel loro campo e dentro i loro limiti, il loro valore — battere ancora un'altra strada, che ci porti nel cuore stesso del problema, cioè a quel centro onde sia possibile veder fluire, quasi per irradiazione intima e necessaria, tutte le manifestazioni e produzioni dell'uomo, e che quindi ce ne faccia conoscere la vera essenza, e ci dia dell'uomo quell'idea sintetica, che in sè chiude o intorno a sè compone e unifica tutti gli elementi e aspetti della vita spirituale.

Ora, qual è, al di là della grande varietà dei fenomeni psichici e delle produzioni spirituali, il presupposto fondamentale di tutto l'essere e di tutta la vita dell'uomo? Quel presupposto, senza di cui non è possibile pensare nè l'attività teoretica nè la pratica, nè la conoscenza nè l'azione, nè quindi, in genere, una qualsiasi vita spirituale, sia pure semplice e spontanea, primitiva e rozza? Quale è il dato primo, inderivabile dalla esperienza mutevole, epperciò indecomponibile per un lato, e universale

(1) Le due vie accennate, la induttiva psicologica e la induttiva sociologico-storica, furono da me seguite nelle mie opere precedenti di *Etica* (V. ediz. 1924, Milano, Hoepli) e di *Pedagogia* (cit.); ma io ne vedeva bene fin da allora i limiti e le possibilità; e riconosceva esplicitamente (v. Introduzione e Appendice all'*Etica* e *Teoria dell'educazione*) la necessità di poggiare tutta l'indagine sopra un concetto filosofico dell'uomo e della vita.

per l'altro, cioè non riducibile a elementi più semplici, e comune a tutti quanti gli spiriti, perchè essenziale dello spirito?

Un tale dato primitivo, originario, *a priori*, è *l'atto stesso del pensare o della coscienza*, l'atto per cui e in cui la vita dello spirito sorge, e che, avvolto nelle nebbie più o meno spesse della esperienza, si rivela in modo eminente nell'affermazione che il soggetto fa di sè, e che è implicita in tutto lo spirito, cioè nell' « *Io penso* ».

Questa è quella che, già intravista nel « *Cogito, ergo sum* » di Des Cartes, Kant più nettamente delineava e approfondiva chiamandola la *sintesi a priori* o l'appercezione trascendentale, cioè l'atto in cui il soggetto, anteriormente a ogni esperienza, afferma il proprio pensiero, e che quindi pone la possibilità di tutto quanto il pensare (1). Non è un atto che sta cronologicamente al principio della serie psicologica, perchè allora sarebbe nel tempo e quindi nella esperienza; ma è un atto implicito in ogni forma di vita spirituale o il presupposto fondamentale, senza di cui questa non si spiega.

La vita dello spirito è, dunque, fondamentalmente vita di coscienza: si tratterà di vedere come da tale atto tutto il mondo spirituale si generi, quale ne siano anzitutto i caratteri, e quale la legge di svolgimento.

Il metodo che in questo modo si viene a delineare, non è più di osservazione e induzione analitica o psicologica o storica, bensì di deduzione sintetica, perchè si deduce dal dato *a priori* tutto il concetto dello spirito, il quale viene per tal modo costruito. Ma il processo deduttivo che così viene seguìto è ben diverso dalla deduzione metafisica, perchè, mentre questa partiva dalla nozione di un oggetto (Dio, la Natura, la Sostanza, la Monade) posto senza previa critica sui poteri dello spirito, la deduzione critica e trascendentale parte dal soggetto e

---

(1) KANT, *Critica della rag. pura, Logica trascend.*, § 16.

dalla appercezione immediata che egli ha di sè nell'atto del pensiero. Si può chiamare *deduzione critica*, perchè presuppone e implica la critica del nostro conoscere, il quale ha nell'atto appercettivo originario la condizione fondamentale che lo rende possibile; e si può chiamare, del pari, *trascendentale*, perchè parte da quel principio che, pur non implicando una affermazione che vada al di là della esperienza, cioè che la trascenda, costituisce però il fondamento della possibilità di questa, epperò la rende, in un certo senso, possibile, cioè la spiega.

E infine un tal *metodo* deve dirsi, in modo generale, *filosofico*, perchè differisce essenzialmente da ogni altro che, fondato sulla esperienza, e non su ciò che è presupposto nella esperienza, proceda per analisi della esperienza stessa e per induzione dei dati raccolti e sistemati. I due procedimenti, però, come appar dalle cose già dette, non si escludono; ma l'uno, il filosofico, costruisce o dimostra come si produca per generazione interiore dal germe o dal principio ideale quel mondo che nella esperienza è dato e che l'analisi scompone.

Orbene, noi ci accingiamo a costruire secondo il metodo deduttivo-sintetico, cioè filosofico, il concetto dell'uomo, e a trarne quello di educazione. E siccome il nostro punto di partenza, cioè l'appercezione pura o *a priori*, è il fondamento incrollabile di ogni modo di essere e di divenire dell'uomo, il concetto che ne sarà dedotto avrà tutto il carattere della verità filosoficamente fondata, e la teoria dell'educazione sarà di quel concetto lo sviluppo organico pienamente giustificato.

III.

Conviene, però, a questo punto aggiungere due considerazioni importanti per il preciso chiarimento del nostro pensiero.

1. — La dottrina, *stricto sensu*, filosofica, cioè la deduzione del concetto dell'uomo dalla condizione fondamentale e *a priori* di tutta l'attività spirituale, è stata nelle pagine precedenti presentata come la strada razionalmente più giustificata per giungere alla teoria dell'educazione. Di qui si potrebbe trarre la conseguenza che, in fondo, la teoria dell'educazione non potrà esser cosa sostanzialmente diversa dalla stessa teoria dello spirito filosoficamente costruita, e che, in altre parole, la pedagogia non può non coincidere con la stessa filosofia. Alla qual tesi, che è stata autorevolmente sostenuta, credo che si debba così rispondere.

La filosofia, come *teoria generale dello spirito*, non è identificabile con la pedagogia, intesa come *teoria generale dell'educazione dell'uomo*, se non a patto di sottintendere due proposizioni:

a) *che il processo di sviluppo dialettico* dello spirito, cioè di sviluppo che lo spirito fa di sè da se stesso per una interiore necessità, *si identifichi con quello di processo voluto o intenzionale*, onde l'uomo si trae dalle forme e dai gradi inferiori alle forme e ai gradi superiori di vita;

b) *che il primo processo, nell'atto stesso in cui è e si compie, realizzi tutto quanto l'uomo deve essere*, che, cioè, il processo dialettico di sviluppo dello spirito si identifichi col corso ideale della vita umana.

Ma la prima proposizione è fondata sopra una confusione: quella fra sviluppo dialettico dello spirito e vita spirituale dell'uomo: l'uno non è l'altra; l'uno procede per una necessità logica interna, onde l'un momento esce dall'altro traendo sempre con sè tutta quanta l'essenza dello spirito; l'altra, la vita spirituale dell'uomo, procede per contrasti e lotte, la cui risoluzione non è data necessariamente nelle premesse. Lo sviluppo dialettico dello spirito è la luce onde si illumina e si comprende la vita dell'uomo in quanto è vita spirituale, ma non può coincidere con questa intesa nella sua concreta realtà.

E la seconda proposizione non è ammissibile se non sul presupposto di una particolare dottrina filosofica, già implicitamente accolta, che annulli il contrasto fra l'Essere e il Dover Essere, che riduca tutto quanto l'Essere e il Dover essere entro il pensiero attuale dello spirito, e anzi faccia coincidere l'Essere e il Dover essere con l'Essere dialetticamente svolgentesi, cioè con il divenire dello spirito. In tale dottrina Essere, Divenire, Dovere coincidono, e quindi in essa pure coincidono Logica, Storia, Etica e Pedagogia con tutto quello che l'educazione implica, arte e scienza, morale e religione. Ora, invece, il concetto del Dovere, essenziale tanto all'Etica quanto alla Pedagogia, implica un contrasto perenne fra un Reale e un Ideale, e non può essere eliminato o assorbito da una teoria dello Spirito senza annullare a un tempo ogni possibilità di comprensione della vita, così com'essa veramente è col suo drammatico insolubile eterno dualismo, e dell'educazione dell'uomo con le sue tremende e sempre insorgenti difficoltà.

2. — La seconda considerazione a cui accennavamo, è la seguente.

La *Pedagogia*, concepita come fondata sopra una idea filosofica dello spirito, *non esclude*, come, del resto, fu già accennato, *che, in quanto è teoria del fine, dei metodi e degli ordinamenti pedagogici, si riferisca ai dati della esperienza*, almeno in quanto determina il rapporto fra essi e l'idea dello spirito considerata in sè e nel suo svolgimento. Le cognizioni psicologiche, sociologiche e storiche non possono sostituire la teoria filosofica, ma ci delineano e ci descrivono ne' suoi particolari e ne' suoi caratteri il campo, entro cui la stessa idea dello spirito, filosoficamente conquistata, trova il suo riscontro e le sue applicazioni; epperò ci evitano la tentazione e il pericolo di rimanere nella sfera di una teoria astratta e generica, oppure di trarre dalle concezioni filosofiche conseguenze non rispondenti o non realizzabili nel campo della esperienza e della vita vissuta.

CAPITOLO SECONDO.

Concetto filosofico dello spirito.

I.

Quale è, ora, il concetto dello spirito, o dell'unità della vita spirituale, che la filosofia ci porge?

Il presupposto logico di tutta la vita spirituale, quello, senza di cui nessun atto dello spirito può pensarsi è, come abbiamo già accennato, nella coscienza di sè, nella coscienza di una propria attività interiore.

Ma anche psicologicamente essa è avvertita in modo più o meno chiaro a seconda dei gradi di sviluppo dello spirito, e si esprime in modo diverso nei molteplici atti specifici della vita spirituale, e ad ogni modo, come vena che penetra e trascorre dovunque e ogni germoglio di sè alimenta, soggiace sempre a tutta quanta la fenomenologia dello spirito stesso. La nozione precisa di tale atto primordiale che, con terminologia Kantiana, chiameremo *appercezione trascendentale*, risulterà meglio dalla analisi delle proprietà fondamentali, ond'essa si caratterizza.

1. — Prima proprietà è: l'autocoscienza è coscienza di sè come atto attivo, cioè, non già come prodotto o punto d'incrocio di azioni esteriori, o come centro statico di riferimento dei varii atti e processi spirituali, ma è coscienza di sè come attività produttrice del proprio mondo.

Già *la sensazione*, che è il fatto psichico più elementare, non appare, nell'uomo, come un semplice patire, ma come un agire essa stessa: nella sensazione non c'è, come si dice da alcuni, la semplice modificazione di uno stato

di coscienza, ma vi è già, sia pure in forma e grado cre
puscolari, la *espressione di una reazione conoscitiva del sog*
getto, cioè di un modo, sia pure germinale, di avvertir
le cose, dal quale emerge poi, per l'attività del soggetto
la conoscenza, che variamente si sviluppa nelle form
superiori del concetto e del giudizio.

Del pari, *il sentimento*, che s'accompagna alla sensa
zione, è, nell'uomo, non tanto un affetto nel senso eti
mologico della parola (da *afficere*, onde significherebb
semplice passività), ma un *particolare embrionale atteg*
giamento pratico di fronte alle impressioni delle cose
dal sentimento, infatti, emerge poi, in processo di svi
luppo, e appunto in forza della sua immanente attività
la valutazione o l'apprezzamento vario delle cose, ond
il mondo della coscienza si illumina, si colorisce e si gradua
in una scala, e, anzi, in molteplici scale di valori; ed
emerge pure, insieme con l'apprezzamento e in forza
di esso, la tendenza pratica verso i fini, cioè l'impulso
a operare.

Ma quando sensazione e sentimento si prendano ne
loro aspetto esteriore e nel loro grado più semplice, s
rimane ancora sulla soglia dell'autocoscienza: l'Io non s
afferma e non si rivela ancora distintamente a se stesso
Esso invece appare in modo più determinato ed evident
negli atti successivi, che sono riducibili a questi:

nell'ordine teoretico: *a*) *percezione*, che è riferimento
esplicito della sensazione a un oggetto, e quindi rappre-
sentazione di questo; *b*) *giudizio*, che è affermazione d
rapporto fra oggetti del pensiero;

nell'ordine pratico: *a*) *desiderio*, che è tendenza de
soggetto verso ciò che è oggetto di particolare valuta-
zione; *b*) *azione*, che è realizzazione o conseguimento d
ciò che è oggetto di una qualche valutazione, cioè d
un fine.

L' « *Io penso* » è, dunque, a un tempo « *Io agisco* »;
la coscienza di sè come pensante è per se stessa coscienza

di sè come operante. Onde si può dire che nell'autocoscienza sono inclusi i due aspetti, nei qual appare dispiegata la vita dello spirito: l'aspetto teoretico (del pensare) e l'aspetto pratico (dell'operare).

Vedremo poi come essi si svolgano e si corrispondano nei loro momenti; per ora basti averne accennata la comune radice nella coscienza dell'Io.

2. — Seconda proprietà è che l'attività della coscienza è sempre **attività accentratrice** o **sintetica** di tutta la vita spirituale. L' «Io penso» è un atto che raccoglie in sè, quasi come in un raggio di luce, tutto il soggetto: non vi è fenomeno della vita spirituale, dal più umile e più semplice al più alto e complesso, che non si riferisca a soggetto suicosciente, come al centro da cui è attratto e intorno a cui si colloca; che non viva nell'atto dell'io, e non si ricolleghi per esso a tutto il sistema di fenomeni o di produzioni, onde la vita dello spirito si costituisce. Di qui accade che un singolo atto di pensiero al di fuori della sistemazione coerente intorno all'Io sia come un frammento di vita e che, come tale, cioè come frammento, sia privo di energia vera e destituito di valore. Il pensiero vivo è sempre in un organismo di pensieri, come la volizione viva (cioè spiritualmente viva) è sempre in un organismo di volizioni.

Si badi però che il concentramento della vita spirituale nell'atto dell'Io non va inteso come compiuto una volta per sempre, e definitivo, come se esso accadesse intorno a un punto fisso.

No: la vita dello spirito, appunto perchè è vita, è in un processo continuo di svolgimento, nel quale la potenza accentratrice del soggetto è sempre attiva pur creando intorno a sè sistemi di atti spirituali, che sempre si rinnovano, pur sempre collegandosi. È un concentramento e una sistemazione, che non hanno fissità, ma, invece, mobilità di costituzione, che si svolgono e si rinno-

vano con grande e continua mutazione, ma che tuttavia abbracciano sempre tutta quanta la vita dello spirito, nulla lasciando al di fuori di essa.

3. — Terza proprietà — implicita nelle cose pur ora dette — è che l' « Io penso » significa: « Io sono un'attività **pensante-operante in processo continuo di sviluppo** ». Appunto perchè vera attività, non si cristallizza in nessuna forma, in nessun atto; ma agisce producendo il proprio oggetto, che è esso stesso espressione e forma di attività. Onde accade che dall'una forma e dall'un grado, in cui essa si presenta, (e noi vedremo fra breve quali siano tali forme e gradi di sviluppo) emergano, per la potenza stessa di produzione intrinseca al soggetto, cioè al pensiero, forme e gradi di vita spirituale, che a loro volta includono in sè i germi e l'impulso a uno sviluppo ulteriore. Non si tratta, quindi, di un processo che avvenga per un'azione esercitata dal di fuori, e passivamente subìta dall'Io; bensì di uno sviluppo che si compie per una necessità propria del soggetto e per una sua logica interna. In esso si realizza tutta la vita del soggetto medesimo, onde in ogni momento e grado dello sviluppo, per quanto diversi, è riconoscibile tutta quanta l'attività dello spirito.

Ma se il processo di sviluppo spirituale non è attingibile, nella sua vera essenza, che dall'interno, ciò non toglie che se ne possano cogliere i riflessi anche da un punto di vista esteriore. Lo spirito pensante-operante si manifesta empiricamente in atti psichici e moti ed espressioni, che variamente si caratterizzano a seconda della forma di vita spirituale che in essi si traduce. Onde deve essere possibile determinare i momenti dello sviluppo empirico del soggetto in corrispondenza con quelli dello sviluppo interiore. Noi infatti li vedremo fra breve; ma prima è necessario mettere in rilievo altre importanti proprietà della vita dello spirito.

4. — Quarta proprietà è che l'Io, in quanto è pensante-operante, implica sempre il riferimento a un qualche cosa, a un oggetto, che è per un lato oggetto della rappresentazione, per un altro termine o fine dell'azione. L'*Io* è sempre un pensare qualcosa, un agire in rapporto a qualcosa. Su di questo, cioè sulla relatività intrinseca al processo dello spirito, non vi può esser dubbio. Invece il dubbio sorge gravissimo circa il problema dell'oggetto e del suo sorgere.

Una soluzione oggi largamente accolta è questa che, essendo l'oggetto di natura spirituale, cioè pensiero esso stesso, non può esser posto e creato da altro che dal pensiero o dallo spirito nell'atto del suo ripiegarsi sopra di sè: l'Io pone, cioè crea il non-Io, il quale poi è il medesimo Io di prima, con cui però non ancora si riconosce identico, ma si riconoscerà in um momento successivo di riflessione, quando, cioè, lo spirito, ripiegandosi ancora sul contrasto fra soggetto e oggetto, ne vedrà la identica natura spirituale.

Ma in questa soluzione, che è quella dell'estremo soggettivismo, o del soggettivismo assoluto, l'oggetto non sussiste mai veramente come tale: esso non è che un modo di essere del soggetto, fuori del quale non si esce mai. E allora tutto il mondo perde ogni consistenza di obbiettività e ogni valore di realtà, per presentarsi come una semplice apparizione e creazione dell'Io. Che anzi, in qualche dottrina recentissima, la tesi è stata anche più precisata ed esasperata, perchè l'Io creatore assoluto dell'oggetto e del mondo è stato ricondotto all'Atto puro in cui esso è vivo o diviene, e fuori del quale ogni pensato è cosa astratta e morta, cioè non reale.

Contro la soluzione del soggettivismo o idealismo assoluto fu già rilevata da profondi pensatori, a cominciare dallo stesso Kant, la necessità di richiamarsi in ultimo, per salvare la oggettività del conoscere e dell'agire, a qualche cosa che sia in sè, e che sussista anteriormente al pensiero, quale ci si rivela nell'uomo, e per

cui esso pensiero abbia la possibilità, pensando l'oggetto, di pensarlo come qualcosa di reale, sia pure di natura spirituale (1).

Ma, prescindendo dalla disputa gnoseologica, che ha acquistato tanta importanza, e fondamentale, nella filosofia contemporanea, certo è che, quando sia sorto il rapporto fra soggetto e oggetto, che è poi rapporto fra atto e atto del pensiero, tutta la vita dello spirito si svolge nel processo incessante onde insorgono tali rapporti l'uno dall'altro o sull'altro: ogni pensiero nasce da pensiero, ed è pensiero di pensiero. E così viene a formarsi e a fluire, pure in una grande varietà e mobilità di luci e di ombre, il sistema degli atti spirituali, che si concentrano tutti intorno alla coscienza dell'Io.

5. — Quinta e ultima proprietà fondamentale della vita dello spirito, proprietà che è necessario rilevare e tener presente per non cadere in una concezione, a mio giudizio, errata — è che la coscienza di sè, pur essendo coscienza di un'attività produttiva di tutto un mondo di pensieri, è sempre coscienza di un'attività limitata, di un Io circoscritto entro il campo della propria esperienza, cioè, in ultima analisi, di un Io singolare e determinato, che non può, in certo modo, infrangere i vincoli o varcare i limiti, entro cui la sua attività si svolge, e dentro i quali, tuttavia, essa è così fervidamente viva e operante.

L'Io, per quanto si avverta come radice e fonte di tutto il proprio mondo, il quale, in un certo senso, può dirsi accolga in sè tutto il mondo (il microcosmo rispecchia il macrocosmo), pure non può non avvertirsi a un tempo, sempre, come Io singolo e determinato. L'Io che produce e organizza in sè tutta la propria vita spirituale può bene illudersi, guardandosi, direi, nel proprio specchio, di essere

(1) La dottrina rosminiana dell'Ente possibile, che si distingue dall'Ente Assoluto (Dio) e che pure lo rispecchia in sè, e che per tale rispecchiamento riesce, illuminando la mente d'ogni uomo, a dare oggettività al conoscere e all'operare, sembra ancora una delle più vive e attendibili.

egli stesso tutto quanto il mondo, ma, se appena ritorna in sè, cioè rimane nel processo medesimo del proprio pensiero, non può non avvertire di essere egli un Io, un Io singolare, un Io determinato, a cui sono serrate le porte per effondersi nell'infinito e abbracciarlo tutto e identificarsi con esso o crearlo da sè.

Ora, questa proprietà richiama da vicino la precedente, perchè la limitatezza e singolarità che l'Io riscontra in sè di fronte al mondo, implicando il richiamo a una totalità in cui esso entri e il suo processo si inserisca, implica pure la sussistenza reale di un oggetto, in rapporto al quale la sua stessa attività soggettiva si svolge, o a cui in ultimo si riferisca.

Dalle quali due proposizioni derivano queste conseguenze.

La prima è che la coscienza del proprio Io, per il senso medesimo della propria limitatezza e singolarità, è ad un tempo senso di una deficienza interiore e immanente allo spirito, esigenza, quindi, di riferimento a un termine assoluto, in cui l'Io stesso si integri. Il medesimo processo di concentramento del mondo spirituale intorno all'Io singolo e determinato importa che l'Io medesimo, quando non offuschi in sè (dirò quasi, per orgoglio mistico) la coscienza della propria singolarità e relatività, si rapporti a un centro spirituale superiore, e superiore a tutte le coscienze individuali, le quali intorno ad esso si raccolgono e per esso realizzano una infinita Unità, cioè una Unità che supera i fini o i termini singolari. Dio è postulato dalla stessa coscienza dell'uomo, ed è postulato come l'Assoluto a cui le coscienze, per una immanente necessità, si rapportano, e in cui si compongono integrandosi. Si potrebbe dire che Dio c'è perchè c'è l'uomo. L'uomo è la *ratio cognoscendi* di Dio.

La seconda conseguenza, a cui accennavamo, è questa.

La coscienza dell'Io singolo e determinato, se, per un lato, implica il riferimento all'Assoluto spirito, per

un altro non può altrimenti essere concepita che come coscienza di un Io fra molti, come parte o membro di una società di spiriti del pari richiamanti, per la loro essenza singolare e relativa, la dipendenza dall'Assoluto. Infatti, se nell'Io non si assorbe e non si esaurisce l'Assoluto, l'Io, avvertendosi come singolo, non può non includere il pensiero della pluralità: se io sono e vivo, e se io non sono Dio, vi sono altri Io accanto a me, poichè Io non sono che uno, e non sono il Tutto.

Siccome poi la pluralità degli spiriti implicita nella coscienza di sè si riferisce sempre, del pari, allo Assoluto, ne viene che essa non può concepirsi come una pluralità finita o limitata, perchè ciò equivarrebbe a concepire la limitazione dell'Assoluto, bensì soltanto deve intendersi come pluralità infinita.

Nella coscienza dell'Io c'è, dunque, la coscienza di Dio e la coscienza della infinita società degli spiriti riaffermanti ciascuno, nella propria vita singolare e relativa, la subordinazione all'Infinito Spirito Assoluto.



Tale è, ne' suoi elementi fondamentali, il concetto filosofico dello spirito: concetto che si è potuto enucleare dall'idea iniziale e incontrovertibile della coscienza di sè.

Ma, dato un tale concetto, rampollano da esso alcuni problemi, nello studio e nella risoluzione dei quali il medesimo concetto trova il suo chiarimento e la sua conferma.

II.

Se la vita dello spirito è vita dell'autocoscienza, questa a sua volta implica, come s'è visto, il rapporto del soggetto all'oggetto per un lato, e per l'altro quello del soggetto relativo al Soggetto assoluto.

Orbene, è evidente che nella vita spirituale, in cui si attua, come s'è accennato, uno svolgimento continuo di uno stato e di un processo fuori dal precedente, tali rapporti, per quanto sempre impliciti, non si presentano sempre allo stesso modo e nello stesso grado.

Si possono distinguere, infatti, **nello sviluppo della coscienza quattro momenti principali.**

Da un primo momento, in cui l'oggetto, pur contrapponendosi al soggetto, non è ancora visto e vissuto come tale, cioè come qualcosa di distinto dal soggetto medesimo, si passa, in un grado ulteriore di riflessione, alla precisa e consaputa conoscenza dell'oggetto come tale. Ma questo momento implica già in sè l'altro dell'avvertimento della relatività intrinseca al soggetto, onde nasce di rimbalzo la nozione dell'Assoluto e la posizione di esso come Principio spirituale sussistente in sè, e non in rapporto ad altro da sè. Il che implica, infine, l'ultimo momento, nel quale viene pensato l'Assoluto come principio di coordinamento e unificazione di tutte quante le singole coscienze.

Ora, è appunto *nello svolgimento di tali gradi e forme che si realizza la vita dello spirito* con le manifestazioni essenziali e i prodotti che le caratterizzano. Determinare più precisamente tali momenti nella loro individuale costituzione e nella loro intima e necessaria connessione, e vedere, a un tempo, quali riflessi essi abbiano nella vita psicologica, o, per lo meno, interpretare questa nella luce di quella dialettica, è parte integrante della concezione filosofica dello spirito.

1. — **Primo momento** della vita spirituale **è quello in cui il soggetto,** pur svolgendosi in rapporto al proprio oggetto, **s'immerge nella contemplazione e, direi nella fruizione di esso,** così da identificarsi con lui.

Il soggetto vive nell'oggetto e questo in quello; l'uno non contrappone ancora l'altro a sè come qualcosa di

diverso e, direi, di esteriore: *non lo osserva* (si badi che osservare e oggetto sono termini composti con la medesima preposizione *ob*, che significa contrapposizione), *ma lo* ammira (qui la preposizione è *ad* che significa avvicinamento, unificazione), lo contempla, nelle sue linee, ne' suoi colori, nella sua forma.

Che quindi l'oggetto sia reale o no, che la rappresentazione di esso sia vera o no, che poi l'oggetto abbia un rapporto o di corrispondenza a certe norme ideali o di utilità ai fini particolari e reali del soggetto, tutto ciò non ha possibilità di essere e non ha senso in questo primo momento della vita spirituale. Il quale, potrebbe forse assimilarsi a uno stato di ebbrezza, in quanto il soggetto, a somiglianza dell'ebbro, è tutto versato o trasfuso nelle proprie rappresentazioni; e in un altro senso può assimilarsi al giuoco, perchè gli oggetti rappresentati vengono trattati dal soggetto, non come mezzi a qualche altra cosa, come cose serie, ma come valevoli per la loro stessa qualità, e soltanto per essa qualità, di rappresentazioni del soggetto.

Intuizione si suol dire l'atto per cui il soggetto si immerge nella visione (intuizione da *intueri* = veder dentro) dell'oggetto: è, dunque, una visione *immediata*, perchè senza alcun atto intermediario; *sintetica*, perchè l'oggetto viene di colpo abbracciato in tutta la sua interezza, non scomposto in elementi; *individuale*, perchè l'oggetto non è messo in rapporto con altri, ma è visto nella sua singolarità.

E immagine o fantasma può chiamarsi l'oggetto della intuizione, in quanto si prescinde, nel designarlo, dalla sua oggettività, e si bada, invece, al fatto che esso appaia al soggetto come cosa sua, della quale vive e fruisce. E **attività fantastica** può dirsi la forma di attività propria di questo primo momento ingenuo o, per rispetto ai gradi successivi, irriflesso o spontaneo della vita spirituale.

Ma siccome, come s'è dimostrato, la vita dello spirito rivelata nell'autocoscienza è teoretica e pratica a un

tempo, è vita di pensiero e di azione, così accade che alla intuizione corrisponda l'atto in cui essa si traduce, cioè la sua espressione, e alla immagine corrisponda l'opera in cui essa si realizza, e all'attività fantastica corrisponda in breve l'arte, cioè quel modo di agire dello spirito, che è dominato dalla intuizione e rivolto alla traduzione pratica delle immagini.

La intuizione, infatti, sarebbe, stando al significato etimologico della parola, pura visione; ma essa non rimane tale, bensì si esplica in moti diversi, che vanno dagli istintivi lampeggiamenti dello sguardo, dai gesti della mano, dalle interiezioni esclamative alle elaborate manifestazioni della parola e del canto, alle opere della mano che plasma o dipinge o costruisce. Tutto questo è bensì intuizione espressa o espressione di intuizioni; ma è, a ogni modo, sempre anche un fare, un certo modo di operare, che si distingue per un lato dall'intuizione e per un altro dalla tecnica. Si distingue dalla intuizione, perchè questa è un vedere, sia pure anche definito in una precisa immagine, ma ad ogni modo sempre pura conoscenza; si distingue dalla tecnica, perchè questa è un fare rivolto al conseguimento di un fine diverso da quello implicito nella pura traduzione della immagine. L'artista che vede nettamente la sua immagine mira, per il fascino sentimentale che essa su di lui esercita, a tradurlo in atto, e quindi si sforza con tentativi diversi e ripetuti di ottenere in piena e perfetta luce il suo fine estetico. Potrà, in fatto, ricorrere a istrumenti e processi tecnici diversi, ma questi si sovrappongono al suo fare originario ed essenziale, e non sono che mezzi per il conseguimento di questo fine. D'altra parte, egli non può accontentarsi della espressione mentale, che l'immagine ha conseguito nel suo interno; la vuole, la deve tradurre in opera: in ciò sta l'arte.

Orbene, se questo primo momento della vita dello spirito, che potremo chiamare complessivamente estetico,

è filosoficamente spiegato dalla natura dell'autocoscienza, che si svolge per un processo interiore, esso ha anche il suo evidente e immancabile riflesso empirico e psicologico in una età della vita umana: in quella cioè, caratterizzata dalla forma fantastica e, mi si consenta di dire, lusiva (da *ludus*) dell'attività.

Ed è l'età dell'infanzia e della prima fanciullezza, nella quale il mondo degli oggetti non vive se non come mondo di immagini, delle quali la mente si compiace; e il giuoco è l'azione in cui si effonde e opera lo spirito. Il giuoco non è ancora l'arte, ma ne contiene il motivo essenziale, e la preannuncia. In rapporto, quindi, a tale momento dell'autocoscienza, che fu anche detto della pura soggettività, in rapporto, cioè, alla vita fantastica e alla produzione artistica, assumerà un particolare rilievo e propria fisionomia il procedimento educativo.

Si badi però che la prima fanciullezza, cioè l'età del libero giuoco, non è da intendersi angustamente, come quella che si chiude entro i limiti dei primi anni di vita; in genere può dirsi che l'uomo è o ridiventa fanciullo tutte le volte che in sè riproduce la situazione psicologica della soggettività fantastica o della ammirazione estetica e creazione artistica.

2. — Ma se la vita dello spirito, appunto perchè è autocoscienza, si svolge per gradi di riflessione sopra di sè e i propri atti, ne viene di conseguenza che al momento estetico succeda quello nel quale lo spirito ripiegandosi sulla intuizione, riesce a distinguere nettamente l'oggetto rappresentato dal soggetto, a contrapporre, anzi, quello a questo, facendolo oggetto, appunto, di riflessione. Allora l'oggetto non è più soltanto intuito, ma osservato, cioè visto ne' suoi elementi costitutivi, nelle sue qualità, e ne' suoi rapporti; onde viene, per una parte, analizzato ne' suoi caratteri ed elementi costitutivi, ma poi anche, per un'altra, sintetizzato cioè ricomposto

intorno agli elementi essenziali. Allora l'intuizione cede il posto alla cognizione, in cui agiscono i due processi opposti e richiamantisi di *analisi* e *sintesi;* alla immagine succede il concetto, che è pluralità di note unificata o sintesi del distinto; e all'attività fantastica succede l'attività scientifica, la quale poi si fa tanto più larga e ricca quanto più esteso è il campo della osservazione, e quanto maggiori e più organici e saldi sono i rapporti che legano fra loro le rappresentazioni in grandi sistemi concettuali.

E per il medesimo rapporto, che anche qui unisce la forma pratica alla teoretica della vita spirituale, accade che sorga una manifestazione pratica dell'attività scientifica: quella, cioè, mirante a tradurre in atti e fatti esteriori le cognizioni conquistate e valutate dal sentimento come adatte alla realizzazione pratica o utili nei riguardi di questa e dei fini a cui il sentimento conduce. Esse quindi si manifestano praticamente in quanto servono come principii direttivi dell'azione in vista dei fini concreti e determinati, che lo spirito si rappresenta, e ai quali l'azione medesima è rivolta. Ne viene per tal modo una nuova forma d'agire, che è riflessa e sapiente: diretta a conseguire scopi di vivo interesse, essa utilizza le conoscenze applicandole alla scelta, al coordinamento, all'uso dei mezzi. Onde si ha la tecnica (da τέχνη abilità, sapienza e potenza del fare), la quale naturalmente è tanto migliore, cioè più sicura di sè, quanto più precisa e sapiente è l'applicazione dei concetti scientifici al conseguimento dei fini.

Siccome poi la stessa applicazione importa un adattamento e un coordinamento di mezzi e di atti, che sia il più acconcio per il minor dispendio di energia e per il più pronto e completo conseguimento dei fini, ne viene che la medesima attività, la quale si dice tecnica per un lato, cioè per rispetto alle cognizioni scientifiche che presuppone e applica, si possa dire anche economica per un altro lato, cioè per rispetto ai fini che si propone e al

criterio onde li consegue, che è quello del massimo risultato col minimo sforzo.

Ora, anche qui, se noi guardiamo alle fasi empiriche dello sviluppo spirituale, ne troviamo una, in cui all'atteggiamento prevalentemente fantastico ed estetico succede e s'accompagna quello di una più oggettiva considerazione e osservazione delle cose e di un'azione più raccolta e concentrata. È l'età della fanciullezza, quando il mondo iridescente e mobile delle immagini viene in certo modo fermato e afferrato, sottoposto all'esame del pensiero con una *curiosità indagatrice*, che non sembra mai soddisfatta, viene sostituito, quindi, con rappresentazioni nuove uscenti dalle prime analisi, e messo in relazione con i fini dell'attività pratica. È l'età in cui l'uomo disvela le proprie attitudini intellettuali e pratiche; in cui si vengono a costituire i primi concetti empirici ed embrionalmente scientifici delle cose, e l'azione libera e capricciosa del giuoco viene a inalvearsi entro gli argini delle norme per ubbidienza o per imitazione o per una qualche esperienza accolte, e viene a esser diretta verso fini prescelti dalla valutazione sentimentale e di proposito pensati. In questa età, adunque, corrispondente al momento scientifico-tecnico dello sviluppo spirituale, assumerà un particolare contenuto e indirizzo il procedimento educativo.

Anche qui però è da osservarsi che l'età della fanciullezza o puerizia non può intendersi come conchiusa entro il periodo dai sette ai dodici anni, ma piuttosto come estesa ad abbracciare qualunque momento in cui si ripresenti quell'atteggiamento di curiosità indagatrice e di operosità tecnica, che è caratteristico di tale fase della vita spirituale.

3. — Ma un terzo momento si svolge, per necessità dialettica (cioè per la necessità interna dei medesimi momenti vissuti dello spirito), dai due accennati. Il sog-

getto, che è passato di necessità dalla fase propriamente soggettiva ed estetica alla oggettiva e scientifica, non può lì arrestarsi, ma è sospinto dalla sua stessa natura, cioè dall'autocoscienza che di sè si nutre e sopra sè si svolge, a un nuovo atto di riflessione. Allora, scoprendo la relatività di sè all'oggetto e dell'oggetto a sè, è condotto naturalmente a pensare, per contrapposto, l'attività di un Soggetto assoluto, cioè di un soggetto che sia spirito, vita spirituale, anche al di fuori del rapporto con l'oggetto, del Soggetto per sè.

Non giunge, in verità, ad averne la nozione, perchè l'Assoluto, qualora e in quanto venisse pensato, rientrerebbe nella sfera del relativo, cioè sarebbe pensato in rapporto al soggetto medesimo pensante; ma non può eliminare da sè, cioè dalla coscienza della propria relatività, l'esigenza dell'Assoluto: l'Assoluto è, non Quello che è (che sarebbe oggetto del pensiero), ma Quello che deve essere; l'**Assoluto è il Dover essere.** La specie di attività teoretica che corrisponde a questo momento della vita spirituale non è più nè la fantasia nè l'intelletto, ma la ragione: facoltà (sia lecito usare per un momento questo termine) dell'Assoluto, e potere onde la coscienza si leva alla esigenza dell'Assoluto; e l'Assoluto si presenta, quasi direi, come librato sopra la mente, come un principio ideale supremo dominatore, come una **pura forma.**

Allora il rapporto fra il soggetto e l'Assoluto non è nello spirito come una opposizione di pari a pari, fra due termini correlativi, ma è nello spirito, come una dipendenza di relativo e particolare da Assoluto e universale, come una subordinazione.

E allora l'autocoscienza si precisa e si determina come coscienza dell'io morale, e tutta l'attività dello spirito è **attività morale.** La quale ha, dunque, il suo aspetto teoretico consistente nell'idea dell'Assoluto come pura forma universale; ed ha naturalmente il suo aspetto pratico in quella specie di condotta che non è dominata

nè da fantasmi dell'immaginazione nè da concetti della intelligenza, ma dall'idea dell'Assoluto, il quale, in quanto si sovrordina o s'impone al relativo, è legge. È quindi la condotta, non caratterizzata dalla spontaneità creatrice propria dell'arte, nè dalla regolarità scientifica propria della tecnica, ma dalla **obbligatorietà** propria della morale e dei costumi (*mores*); e l'azione non è nè l'opera d'arte, nè l'applicazione tecnica, ma la **virtù**, in cui la legge morale si realizza.

Considerando ora lo sviluppo empirico psicologico del soggetto, si scopre che il momento morale dello spirito corrisponde a quella età dell'uomo (o in essa primamente si rivela in forma acuta e dominatrice), nella quale si aspira a cogliere, al di là dei fantasmi della immaginazione, e al di sopra del relativo e contingente rivelato dalla scienza, l'Assoluto o l'Universale o l'Eterno, e a governare poi secondo esso o in omaggio ad esso la propria condotta. È l'età della adolescenza e della prima giovinezza; l'età delle generose accensioni per un Ideale che non si può con precisione scientifica determinare, ma che pure si afferma con una certezza più sicura delle proposizioni scientificamente dimostrate; l'età in cui la condotta arriva al più puro sacrificio del relativo di fronte all'Assoluto.

E naturalmente si è sempre giovani tutte le volte che si afferma e si sente, con la medesima limpidezza e col medesimo impeto dell'adolescenza, la sovranità imperativa della Legge o dell'Assoluto.

4. — Finalmente si compie un ultimo passo nello sviluppo dialettico dello spirito. Il rapporto di subordinazione, che il soggetto ha scoperto verso l'Assoluto, se in un primo atto si accompagna alla coscienza della propria nullità di fronte a quello, lascia, o anzi, fa risorgere in un atto successivo la coscienza di sè, la coscienza del proprio io, per quanto limitato e relativo. Ma appunto

per tale fatto il soggetto si riconosce come uno, *non come unico*, di fronte all'Assoluto, epperò postula, nel medesimo istante, la pluralità e la unificazione dei soggetti di fronte all'Assoluto. Esso quindi si pensa come rientrante in un ordine più vasto, e come parte o membro di una pluralità di spiriti, del pari subordinati alla legge sovrana.

Onde accade che l'esigenza morale della subordinazione si accompagni o si integri in quella nuova della coordinazione e unificazione delle singole coscienze nella costituzione del Tutto spirituale, del Mondo degli spiriti e dello Spirito. È un ritorno del soggetto a sè, ma arricchito e potenziato dalla coscienza dell'ordine universale, in cui gli infiniti soggetti, ponendosi del pari di fronte all'Assoluto, si compongono in Unità, e ciascuno al suo posto nell'ordine vive di una vita armoniosa e piena.

In tale momento si chiude il ciclo della vita spirituale: il soggetto che, uscendo dalla unità, diremo, indifferenziata della soggettività fantastica, si era scisso nella contrapposizione obiettivistica propria dell'intelletto e della scienza, e si era poi umiliato sotto il Dovere nel momento morale, riscopre se stesso in una nuova unità, cioè come spirito fra spiriti in un infinito Mondo spirituale, e vi si colloca con una coscienza completa del proprio essere, superando così il dramma del dissidio interiore fra soggetto e oggetto, e l'umiliazione della propria sudditanza di fronte all'Assoluto. Allora è la riaffermazione o, anzi, l'esaltazione del Soggetto nella sua piena e perfetta unità, nella sua gloria.

Religioso può dirsi veramente quest'ultimo momento, in quanto ciò che lo caratterizza è il legame (*religio* da *re-ligare*) onde gli spiriti fra loro si unificano nella costituzione dell'Unitutto: la religione è legame dello spirito individuale con gli altri spiriti individuali e con lo Spirito assoluto.

E questo momento ha, al pari dei precedenti, il suo aspetto teoretico e il pratico.

Fede o anche intuizione religiosa (analoga, in un certo senso, cioè nel senso della unificazione di sè con l'oggetto, alla intuizione estetica) o conoscenza mistica è la manifestazione teoretica di questo momento: fede, in quanto quella concreta e vivente unità degli Spiriti in Dio è affermata come oggetto di una credenza, che è sintesi immediata o cognizione intuitivo-mistica dello Spirito nell'ordine, non come risultato e oggetto di un pensiero riflesso o di un ragionamento astratto.

Alla vera e profonda fede, quindi, si giunge dallo spirito che ha vissuto o viva nel loro intimo processo dialettico, cioè nel loro superamento progressivo, i momenti anteriori; non si giunge astrattamente da questi, per un semplice esercizio logico del pensiero. La fede è, in certo modo, una conquista e un premio per lo spirito che ha percorso tutto il suo cammino, dalla ingenuità primitiva della intuizione estetica al travaglio della ricerca scientifica e alla umiliazione di fronte all'imperativo morale.

Culto è la manifestazione pratica di questo momento religioso: culto, in quanto significhi sforzo di realizzazione pratica di quella Unità o di quell'Ordine intuito e affermato nella fede; culto, in quanto si traduca in atti rivolti ad armonizzare lo spirito con gli spiriti, a comporre gli spiriti in quello che si può ben dire il Regno di Dio.

Ora è evidente che il momento religioso della vita spirituale, quando venga inteso in tutta la sua significazione profonda e nella interezza de' suoi aspetti, non può corrispondere che a quella età dell'uomo, in cui egli raggiunge, per la esperimentata insufficienza di ciascun momento anteriore, isolatamente preso, e per il trapasso necessario di ciascun di essi nel successivo, il punto di vista più alto, più vasto e più comprensivo, quello da cui si domina tutta la vita, nella molteplicità de' suoi rapporti, de' suoi processi e aspetti, come unità, come Cosmo, come Ordine. Nella realtà non è di tutti giungere a tale visione; ma, se ad essa si giunga, questo

non può accadere che nella piena giovinezza o fiorente maturità della vita: età della *fede intesa*, non soltanto come slancio momentaneo e fuggevole dell'anima verso l'Ideale, ma *come affermazione in sè maturata e salda della essenza spirituale del mondo;* e quindi età della religione, intesa come coscienza operativa dell'Ordine divino, in cui i soggetti singoli componendosi realizzano completamente la propria natura (1).

III.

1. — Ecco, adunque, come la vita dello Spirito si svolge per momenti dialetticamente successivi di riflessione, crescenti l'uno fuori dell'altro e sull'altro per una necessità interiore, e coinvolgenti tutta quanta l'attività dello spirito ne' suoi due aspetti, il teoretico e il pratico, e producenti da sè tutte quante le forme di vita, che si manifestano nella fantasia e nell'arte, nella scienza e nella tecnica, nella legge morale e nei costumi, nella fede e nel culto. E a questi quattro momenti abbiam visto corrispondere, nei loro caratteri essenziali, le quattro età dell'uomo; chè non potrebbe la vita empirica dell'uomo, in quanto è sempre, in essenza, vita spirituale, non rispecchiare, sia pure in modo umbratile e nella successione temporale, quei momenti, che la considerazione filosofica vede nella loro precisa fisionomia, nei loro necessarii collegamenti, nella loro serie dialettica.

E tale corrispondenza fa sì che, come in ogni momento dello sviluppo dialettico c'è tutto quanto lo spirito (sebbene in un certo aspetto), così in ogni età bisogna aver presente l'uomo nella sua interezza: *nel bambino o nel*

(1) I caratteri psicologici delle quattro età dello sviluppo empirico sono stati più largamente da me delineati nel volume: *I dati della pedagogia* (sez. seconda).

fanciullo o nell'adolescente o nel giovine veder sempre tutto l'uomo.

E come nessuno dei quattro momenti, e nessuno dei due aspetti, il teoretico e il pratico, può considerarsi come accidentale o di minor valore di fronte agli altri, così il problema particolare posto da ciascuna età, il problema pedagogico dell'infanzia, che è prevalentemente estetico, o quello della fanciullezza, che è prevalentemente intellettuale, o quello dell'adolescenza, che è in prevalenza morale, o quello, infine, della giovinezza, che è in prevalenza religioso, non può considerarsi come accidentale o di minor valore di fronte agli altri. Ognuno vale l'altro, e tutti insieme devono esser tenuti presenti dall'educatore, perchè tutti insieme concorrono a costituir l'uomo.

Tuttavia, se è vero che nel momento religioso (che altri direbbe, forse meno propriamente, filosofico) (1) si conclude tutto il ciclo della vita spirituale, realizzandosi in esso un'autocoscienza piena, ricca del suo medesimo processo di sviluppo, e organizzata nell'Ordine universale, si dovrà convenire che, come la giovinezza rappresenta la fase terminale più ricca e possente dello sviluppo empirico, così la visione religiosa o, se vuolsi, filosofica della vita costituisce il coronamento dell'opera educativa.

2. — E, concludendo, possiam dire che, se i quattro momenti dello sviluppo dialettico dello spirito hanno la loro corrispondenza psicologica nelle quattro età dell'uomo, essi hanno pur anche la loro *corrispondenza storica*, e quasi il loro riscontro nei quattro problemi filosofici fondamentali, che si sono di volta in volta presentati alla mente dei pensatori: il problema del bello o estetico,

---

(1) Sui rapporti fra religione e filosofia cfr. mia *Teoria dell'educazione*[2], pgg. 103 e sgg., pg. 150. Preferisco chiamar religioso il momento conclusivo della vita spirituale, avuto riguardo alla fede che caratterizza l'aspetto teoretico, e alla corrispondente forma pratica di attività.

il problema del vero o logico, il problema del buono o morale, il problema del santo o religioso. Quale sia la natura, l'origine e la ragione di queste categorie supreme della vita spirituale, e quali siano i rapporti fra esse, e se siano riducibili l'uno all'altra, e tutte a una sola, sono stati, da Platone al Rosmini, da Aristotele al Kant, i problemi, intorno ai quali si è svolta tutta quanta la storia del pensiero.

E sono essi, naturalmente, pur quelli, ai quali si può ricondurre, in fine, ogni problema pedagogico, pur studiato in rapporto alle singole età dell'uomo.



CAPITOLO TERZO.

La vita dello spirito e l'educazione.

I.

Siccome l'educazione dell'uomo non può intendersi altrimenti che come processo intenzionalmente condotto di formazione dell'uomo in rapporto col processo dialettico e secondo il concetto ideale pieno dello spirito, così ne viene che essa dovrà corrispondere nel suo svolgimento ai momenti successivi della vita spirituale, e agli aspetti in cui questa si presenta. Così sarà a volta a volta **educazione estetica, educazione scientifica, educazione morale, educazione religiosa**, e in ogni caso, teoretica per un lato, pratica per l'altro.

Devesi però anche qui subito rilevare che la successione dei momenti educativi, per quanto corrisponda a una reale successione cronologica di età nello sviluppo umano, deve intendersi come tale che ciascun momento esca dal precedente per una interiore necessità, e che quindi contenga in sè la possibilità dei successivi e la traccia dei precedenti. Ogni momento, pur avendo la propria fisionomia, deve essere pedagogicamente considerato e trattato in vista di tutto quanto lo Spirito nella sua concretezza ideale. Cosicchè l'educazione estetico-artistica non può non implicare la possibilità della scientifico-tecnica, della morale e della religiosa; e lo stesso dicasi di ciascuna di queste per rispetto alla ulteriore e alle anteriori. E d'altra parte la educazione religiosa non esclude da sè le altre, come se fossero definite ciascuna al proprio posto e, per così dire, spente; ma, anzi, le include in sè come sopravviventi nella forma nuova che

esse assumono entro la coscienza giunta alla piena e più concretamente ricca consapevolezza di sè nell'Ordine del Tutto.

Che se ora noi denominiamo **cultura dello spirito** il termine ideale che l'educatore si propone nell'opera sua, termine sempre presente in ogni momento della sua attività o immanente in essa, e mettiamo in rapporto i gradi della cultura, che sono quelli, come ho dimostrato altrove (1), della *cultura materna*, della *cultura elementare*, della *cultura umana* e della *cultura universale*, con le diverse specie di educazione, quali furono sopra indicate, potremo dire che l'educazione estetico-artistica corrisponde più propriamente al primo grado della cultura materna, la scientifico-tecnica al secondo della cultura elementare, la morale al terzo della cultura umana, la religiosa al quarto della cultura universale.

Infatti, la cultura materna, che si inizia per l'opera della madre sul bambino quando esso, alimentato dalle numerose e fresche sensazioni, si nutre di immagini e si trastulla nei giuochi, non può che fondarsi sulle rappresentazioni e sull'attività estetica, anche se miri alla formazione intellettuale, morale e religiosa. Al fanciulletto che vibra di luminose intuizioni e folleggia nella natura, non si può parlar del mondo e delle cose, di morale e di Dio altrimenti che per immagini, per leggende, per favole, per poesia: la stessa educazione alla parola, che mira a trarlo dalla *in-fanzia* alla *fan-ciullezza*, è educazione estetica.

E la cultura elementare, che è quella data al fanciullo nella scuola, non può non essere fondamentalmente scientifico-tecnica, perchè il fanciullo ama conoscere le cose nella loro obiettiva realtà, e svolgere in rapporto ad essa e sulla base delle conoscenze acquistate i suoi poteri d'azione; e può per quelle e per questi essere avviato pure alla vita morale e religiosa.

---

(1) V. mia *Teoria dell'educazione*, sez. 1ª, cap. IV.

La cultura umana poi, che si compie negli istituti medii per mezzo di quelle occupazioni mentali e di quegli esercizi che sollevano lo spirito nel mondo delle idee, alla contemplazione dei principii direttivi delle grandi anime e dei grandi avvenimenti della storia, non può che essere fondamentalmente morale, atta a foggiare lo spirito nel carattere, che compone sotto l'autorità della legge tutta l'attività del soggetto.

E infine la cultura universale, che è propria dell'Ateneo, se non vuole disperdersi nelle minutaglie dell'erudizione o appiattirsi nelle nozioni empiristiche e nelle applicazioni utilitarie, deve essere rivolta a dare il senso vivo, la coscienza operosa, dell'unità spirituale del Tutto, cioè a nutrire la coscienza religiosa della vita.

II.

Siccome poi nella stessa rivelazione primordiale dell'autocoscienza sono incluse le due affermazioni dell' « Io penso » e dell' « Io agisco », onde nascono le due forme di vita spirituale, la teoretica e la pratica, che si manifestano parallelamente in tutto lo svolgimento ulteriore, così accade che l'educazione possa anche considerarsi, in rapporto con tali due forme, come rivolta a conseguire la cultura dello spirito per la via del pensiero e per quella dell'azione.

All'una forma, alla teoretica, corrispondono quei processi educativi che, in quanto son rivolti a coltivare la mente nei gradi dialetticamente consecutivi della creazione soggettiva fantastica, della rappresentazione oggettiva intellettuale, dell'idea razionale, della fede religiosa, possono abbracciarsi nel concetto generale di istruzione. La quale, di conseguenza, non deve essere intesa in senso augustamente intellettualistico, ma in largo senso spirituale.

All'altra forma, alla pratica, corrispondono quegli altri processi educativi, che, in quanto son rivolti a coltivare l'attività pratica nelle sue varie e successive maniere di produzione, che sono l'arte, la tecnica, la mo ale, il culto, onde gli uomini entrano in società fra di loro e fondano la civiltà, possono abbracciarsi nel concetto generale di incivilimento (1). Il quale, adunque, non è un processo secondario nella vita dello spirito, ma essenziale e ineliminabile. L'uomo non realizza l' « *humanitas* » che nella « *civitas* »; e non è « *civis* » se non opera secondo lo spirito in rapporto con spiriti.

Dovremo quindi concepire l'educazione estetico-artistica come avente una parte teoretica rivolta alla intuizione e allo svolgimento della fantasia, e rientrante, quindi, nella istruzione; e una parte pratica rivolta alla educazione dell'attività artistica (o produttiva dell'arte), epperò rientrante nell'incivilimento.

Dovremo concepire l'educazione scientifico-tecnica come comprendente la parte teoretica rivolta alla cultura dell'intelligenza; e la parte pratica alla applicazione della conoscenza nella tecnica, o anche, come da altri si dice, alla economicità, che è dominata dal criterio della migliore utilizzazione delle conoscenze per il conseguimento di fini determinati (2).

Dovremo concepire l'educazione morale, come comprendente essa pure la parte teoretica rivolta alla rifles-

---

(1) Il lettore che conosce la mia *Teoria dell'educazione* rileverà alcune differenze fra i concetti di quella a proposito dell'istruzione e dell'incivilimento, e le idee qui enunciate. Ma sono differenze per un lato facilmente giustificabili con lo sviluppo ulteriore del mio pensiero, e per un altro non tali da alterare le linee fondamentali della dottrina pedagogica esposta nelle due pubblicazioni.

(2) Fra l'*economicità* (Croce) e la *tecnicità* vi è questa somiglianza che sono ambedue modi diversi di esprimere la forma pratica dell'attività intellettuale; e vi è questa differenza, che l'economicità si riferisce al criterio del maggior utile nell'applicazione pratica dei concetti, la tecnicità invece al criterio della migliore o più esatta applicazione dei concetti stessi in vista del risultato.

sione sui principii morali e alla precisa cognizione di essi; e la parte pratica rivolta alla formazione della virtù e del carattere.

E infine dovremo concepire l'educazione religiosa come comprendente del pari una parte teoretica di istruzione nei principii della fede, e una parte pratica di esecuzione nel culto.

III.

Ma qui conviene aggiungere una osservazione importante.

Come i varii gradi successivi nella vita dello spirito implicano sempre l'identità della autocoscienza che, pur svolgendosi, concentra sempre e unifica in sè tutte le sue manifestazioni e irradiazioni e produzioni; e come i diversi aspetti della vita spirituale, riconducendosi ai due fondamentali del pensiero e dell'azione, si ricompongono a ogni modo sempre nella unità concreta della coscienza, così le diverse specie di educazione con le loro due forme parallele teoretica e pratica si devono del pari unificare in un atto o processo educativo che sostenga, indirizzi, e quasi direi, informi di sè tutta quanta la vita della coscienza. Tale atto o processo educativo fu da me chiamato altrove (cfr. *Teoria dell'educazione*, pag. 129) la disciplina, poggiante sull'esercizio di quel potere profondo che può considerarsi, quando sia bene inteso, come il tronco eretto della vita spirituale, cioè sulla volontà.

1. — La Volontà, infatti, non è, come pur di solito si afferma, il principio esclusivo proprio dell'attività pratica, come se questa non trovasse nel sentimento, la sua condizione più immediata, e come se, d'altra parte, la volontà non si potesse pur vedere implicita nell'attività teoretica.

In realtà, il sentimento, che qualche autorevole filosofo moderno non sa giustificare nella vita dello spirito,

pur non potendo evitare di ricorrere ad esso frequentemente, è il principio animatore di tutta la pratica, in quanto questa è intessuta di scelte, di preferenze, di avversioni, alla base delle quali stanno le valutazioni e gli impulsi del sentimento. E d'altra parte nei varii atti della vita teoretica, dalla percezione al giudizio e al ragionamento, è visibile la presenza di una forza attiva, in quanto l'appercezione, la attenzione, la sintesi, la sistemazione la presuppongono sempre; talchè qualche altro filosofo assorbe senz'altro la volontà nel pensiero, e non vede altro che pensiero autocosciente nella vita dello spirito.

Il vero è che la Volontà è presente tanto nella vita pratica come nella teoretica, nel processo onde dal sentimento si scende all'azione come nell'altro onde dalla sensazione si sale al concetto. La Volontà è e circola in tutta la vita dello spirito, come energia primitiva e fondamentale, come la corrente che fluisce per i piani bene ordinati disposti e sistemati del conoscere, e per quelli fioriti variopinti accidentati dell'operare.

Essa, quindi, per un lato, non può identificarsi nè con l'attività valutativa sentimentale, chè allora ne sarebbe esclusa tutta quella gran parte della vita spirituale, che è attenzione, riflessione, concentrazione, meditazione; nè con l'attività del pensiero che si svolge, perchè allora non si capirebbe come dal pensiero si passi all'azione. E d'altro lato non deve pensarsi come una forza cieca, cioè inconsapevole di sè e della propria direzione; chè allora si confonderebbe con l'impulso organico e con l'istinto, e sarebbe, al pari di questo, determinata a muoversi e ad agire da forze esteriori; e dovrebbe, insomma, concepirsi come una energia naturale quantitativamente determinabile e variamente graduabile a seconda della sua forza viva: errore questo grossolano e fatale, ma pur frequente, sotto vari travestimenti, anche splendidi, nella filosofia contemporanea. La quale è inficiata di spesso dal

presupposto naturalistico anche là dove più sembra ostentare i fulgori idealistici.

No: la Volontà, in quanto venga pensata come energia dello spirito primitiva e fondamentale, non può essere che una volontà veggente, cioè informata in se stessa, per sua essenza, da un *principio universale*, cioè da un principio, non proprio di questo o quell'individuo, ma comune a tutti gli spiriti perchè essenziale allo Spirito, e quindi non coordinato alle sensibilità, alle valutazioni e ai giudizi individuali, ma sovraordinato alle une e agli altri. La Volontà che muove e dirige, oserei dire, dal fondo tutta la vita dello spirito, può essere oscurata nella sua forma o deviata nella sua linea dalle accidentalità individuali, cioè dalle visioni parziali e dagli interessi egoistici o esplicitamente manifesti o nelle più varie e complicate maniere dissimulati, ma non può essere soffocata e spenta: l'amore della verità, l'entusiasmo per il bello, la voce della coscienza, lo spavento dell'Infinito sono le sue invincibili rivelazioni e riaffermazioni, che la attestano sempre.

Di qui deriva che la Volontà, lungi dall'essere passivamente e ciecamente mossa o determinata dall'esterno, ha in sè, cioè appunto nel principio universale che la pervade, il proprio movente; onde si può bene affermare che essa si determina da sè, che è **auto-noma** o **libera.**

L'autonomia è, quindi, la vera profonda essenziale caratteristica dello spirito e dell'umanità: autonomia, che è capacità di dar legge a se stesso e di governarsi secondo legge, cioè secondo un principio universale; autonomia o libertà che, se è implicita nel concetto di volontà spirituale, diventa esplicita ed evidente nei casi in cui il principio universale che la anima viene contraddetto o minacciato o anche oscurato da un principio opposto, cioè individuale ed egoistico. Allora sorge quel conflitto fra la legge e l'interesse, in cui la libertà si rivela in modo, dirò così, drammatico, e l'umanità spirituale disfavilla.

Allora la libertà è tutta nella lotta e nella possibilità di prevalenza del principio universale, o del Dovere, sul principio particolare e egoistico, o del piacere.

2. — La Volontà così intesa è presente a ogni atto e momento dello spirito, per quanto non sempre riflessamente consaputa; e compie, come s'è accennato, la funzione importantissima ed essenziale di produrre, comporre e sostenere tutto l'organismo della vita spirituale, a guisa (se è lecito usare una comparazione sensibile) di colonna vertebrale, che costituisce il sostegno centrale dell'impalcatura organica e ne rappresenta a un tempo la linea direttiva di sviluppo. Onde su di essa si costruisce e si erge il prodotto più alto e sintetico dell'uomo, il carattere, che è Volontà consapevole della sua legge. Ora, è certo che una tale unità della vita spirituale, in cui fantasia e intelletto, ragione e fede, per un lato, arte e tecnica, morale e religione, per l'altro, si compongono armonicamente nell'ordine loro, formando il tutto dell'uomo, non può conseguirsi che per quella forma particolare di educazione la quale, rivolgendosi alla volontà, abbraccia e sostiene tutto quanto lo spirito. Essa giustamente fu chiamata disciplina. La quale, quindi, deve essere sempre presente in ogni grado e aspetto dell'educazione, come il raggio solare che è sempre tutto quanto presente in ogni cosa su cui piova e in qualunque colore che susciti: e non potrà, di conseguenza, esser mai dimenticata dall'educatore, per quanto egli si rivolga ora all'uno ora all'altro dei problemi educativi.

Che anzi, essa variamente si presenterà a seconda dei momenti di sviluppo dello spirito, dovendo essere estetica nel primo, scientifica nel secondo, morale nel terzo, religiosa nel quarto, ma rappresentando pur sempre, in ciascuno, quella unificazione e quell'ordine interno della vita spirituale, che corrisponde al dominio direttivo della volontà.

Tuttavia è da rilevare che i gradi di sviluppo dello spirito, pur esprimendo ciascuno nel proprio modo tutta quanta la vita spirituale, sono fra loro in un ordine di esplicazione che culmina nel grado religioso, cioè nel momento della piena consapevolezza del rapporto fra il soggetto relativo e l'Assoluto, fra l'Io e il Mondo, fra l'uomo e Dio; onde accade che le varie forme di disciplina si svolgano anch'esse l'una dall'altra, quasi mosse da uno sforzo interiore di integrazione verso la forma suprema della disciplina religiosa, che in sè riassume o supera, in quanto le presuppone e le rivive, le forme precedenti.

Ne viene di conseguenza che, se la disciplina unifica sempre i due aspetti, il teoretico e il pratico, della vita spirituale, epperò, nella educazione, l'istruzione e l'incivilimento, essa troverà nella forma religiosa, in quanto sia filosoficamente intesa come emergenza dialettica delle altre, la sua espressione riassuntiva (1). La educazione, adunque, pur essendo considerabile, in rapporto con i varii momenti della vita spirituale, or come estetica, or come scientifica, or come morale, or come religiosa, sarà sempre a ogni modo fondamentalmente religiosa, che vuol dire, in altre parole, essenzialmente umano-divina, cioè atta a mettere e tenere l'uomo in rapporto con Dio, lo spirito relativo con lo Spirito assoluto, gli infiniti spiriti con lo Spirito infinito.

---

(1) Si noterà anche qui una lieve differenza da quanto ho detto nella mia *Teoria dell'educazione*, sez. I, cap. III. Ma la differenza si riduce, in verità, a una accentuazione maggiore e, quasi direi, a una più evidente individuazione che credo ora di dover dare al momento religioso, del quale nella *Teoria dell'educazione* vedeva piuttosto l'intimo rapporto col momento morale. Riconosceva però già esplicitamente « quella unità concreta e viva, a cui possiamo riservare il termine di disciplina religiosa » (pag. 150).

NOTA

Tutta la teoria dello spirito qui delineata può essere riassunta schematicamente in questi quadri:

I.

AUTOCOSCIENZA

teoretica — pratica
Io penso — *Io agisco*

1) Cosc. sogg. conosc. intuitiva — arte — (infanzia)
(intuizione)
2) Cosc. ogg.: conosc. scientifica — tecnica — (fanciullezza)
(osservazione)
3) Cosc. d. Assol.: conosc. razion. — morale — (adolescenza)
(riflessione)
4) Cosc. d. Unitutto: conosc. mistica — religione — (giovinezza)
(meditazione)

VOLONTÀ

II.

CULTURA DELLO SPIRITO o EDUCAZIONE.

1) Educaz. estetica o al bello: cultura dell'immag. — estetica, *spontanea* (casa)
2) Ed. scientifica o al vero.: cult. dell'intellig. — tecn., *elementare* (scuola)
3) Ed. morale o al buono: cult. della ragione — morale, *umana* (ginnasio)
4) Ed. religiosa o al santo: cult. della fede — religiosa, *universale* (ateneo)

ISTRUZIONE INCIVILIMENTO

DISCIPLINA

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE (1)

BANFI A., *Le correnti della pedagogia contemporanea tedesca in* « Levana » 1925 e 1926.

BERGSON H., *Évolution créatrice*. Paris, Alcan.

BIRAN (MAINE DE), *Œuvres philosophiques*. 3 voll., 1841.

BLONDEL M., *L'azione*. Trad. ital. Codignola. Firenze, Vallecchi.

CARLINI A., *La vita dello spirito*. Firenze, Vallecchi.

CROCE B., *Filosofia della spirito*. Bari, Laterza.

DES CARTES R., *Discours sur la méthode*. Trad. ital. Tilgher. Bari, Laterza.

— *Méditations*, in *Œuvres*. Paris, 1842.

DE SARLO FR., *Gentile e Croce*. Firenze, Le Monnier.

GENTILE G., *Sommario di pedagogia*. Bari, Laterza.

GUZZO, *Verità e realtà*. Torino, Paravia.

KANT E., *Critica della ragion pura*. Trad. ital. Gentile e Lombardo-Radice. Bari, Laterza.

— *Prolegomeni*. Trad. ital. Martinetti. Torino, Bocca.

— *Critica della ragion pratica*. Trad. ital. Capra. Bari, Laterza; edizione ridotta Vidari. Torino, Paravia.

— *Fondazione della Metaf. d. cost.; Metafisica dei costumi* e *Antropologia*. Trad. ital. Vidari. Torino, Paravia.

LABERTHONNIÈRE, *Teoria dell'educazione*. Trad. ital., Firenze, Vallecchi.

LEIBNIZ, *Monadologie. Nouveaux Essais*, in *Œuvres*. Paris, 1842.

LOTZE, *Microcosmo*. Trad. Bonatelli. Pavia, 1911; Milano, 1916.

MARCHESINI, *La finzione nell'educazione*. Torino, Paravia.

MARTINETTI P., *Introduzione alla metafisica*. Torino, 1902 e *Antologia Kantiana*. Torino, Paravia.

MASCI I., *Pensiero e conoscenza*. Torino, Bocca.

NATORP, *Philosophie und Pädagogik*. Madburg, 1923.

ORESTANO FR., *Nuovi principii*. Roma, Optima.

RAVAISSON F., *Saggi filosofici*. Roma, 1907.

ROSMINI A., *Nuovo saggio sull'origine delle idee*. Torino, Pomba.

— *Antropologia*. Milano, Pogliani.

VARISCO B., *I massimi problemi*. Milano, 1910.

— *Conosci te stesso*. Milano, 1912.

— *Linee di filosofia critica*. Roma, 1925.

(1) Diamo qui soltanto le indicazioni di alcune più facilmente accessibili opere fra le moltissime e importantissime, pur di vario indirizzo, che si riferiscono ai problemi toccati nelle pagine precedenti.

Parte prima

IL BELLO
E L'EDUCAZIONE ESTETICA.

SEZIONE PRIMA

Il problema del bello.

CAPITOLO PRIMO.

I precedenti storici.

1. — Il problema estetico, come quello che riguarda la natura del bello e dell'attività spirituale avente rapporto con esso, ha avuto i suoi primi indagatori presso quel popolo, che a criterii di bellezza informava gran parte della propria vita civile, e quindi anche dell'educazione, e che nella produzione di opere d'arte ha lasciato tracce meravigliose e indelebili della propria genialità. Voglio dire: nel popolo greco. Gli altri grandi popoli dell'antichità, l'indiano o l'ebraico o il romano, hanno bensì toccato o trattato o approfondito qualcuno degli altri problemi, della scienza o della morale o della religione; ma nessuno ha visto con tanto interesse e tanta acutezza, come il greco, il problema della bellezza e dell'arte.

Il momento in cui esso sorse coincide con quello del massimo fiorire della civiltà ellenica, che è pur quello del trapasso dalle prime concezioni cosmologiche alle più profonde riflessioni filosofiche sui problemi dello spirito. Quando, ai tempi di Pericle (493-429 a. C.), le varie forme della creazione artistica, la letteraria e la plastica, la musicale e la drammatica, avevano conseguito un alto grado

di perfezione, e tutto il popolo viveva di una intensa e continua attività estetica nei giuochi e nelle cerimonie pubbliche come nella vita privata, era ormai naturale che il pensatore si chiedesse qual posto occupasse nella vita generale dello spirito, accanto alla religione, alla morale, alla scienza, l'arte.

E inauguratosi da Socrate (469-399 a. C.), contro lo scetticismo sofistico, il metodo della riflessione sopra di sè e sopra i concetti fondamentali del sapere umano e direttivi della condotta, si giunse con PLATONE (428-347 a. C.) a una vasta dottrina, nella quale il problema estetico, circa la natura del bello e dell'arte, viene affrontato e risolto in armonia con tutti gli altri (cfr. principalmente il *Fedro*, il *Convito*, la *Repubblica*).

Se, infatti, — Platone pensava, riprendendo il metodo di Socrate e in parte riallacciandosi anche a un filosofo precedente, a Eraclito (fine del VI sec.), — se la verità delle cose non è da ricercare nelle sensazioni e rappresentazioni fuggevoli e contradditorie, ma nei concetti, o, anzi, nelle idee eterne e immutabili, se, in altre parole, vi è una *opposizione assoluta fra il mondo reale delle idee* e *il mondo apparente delle cose sensibili*, che sono immagini (εἴδωλα), imitazioni, copie sempre imperfette (ὁμοιώματα, μιμήσεις) di quelle, ne viene di conseguenza che ci è pure una opposizione fra l'**Idea del Bello** (αυτὸ τὸ καλόν), che è bello sotto tutti i rapporti, sempre e dovunque, consistente nella misura (μετριότης) e nella simmetria (ξυμμετρία), puro di ogni macchia (καθαρὸν), immateriale e quindi inimaginabile, non destinato a perire, cioè immortale, — e il bello sensibile, soggetto alle variazioni del senso, legato ai fantasmi della immaginazione e alle seduzioni del piacere. Al Bello ideale, che è poi tutt'uno col Buono e col Vero, non si arriva che con quella parte o facoltà dell'anima, che è la ragione, e con il metodo corrispondente, che è la dialettica; e la gran forza che ci sostiene nella faticosa ascesa è **Amore**, figlio della Ric-

chezza (l'Idea) e della Povertà (il Senso), il demone che sta come mediatore fra gli dei e gli uomini, o, come noi moderni diremmo, il principio che esprime l'anelito dell'anima, esiliata nel mondo sensibile, di ritornare alla Patria sua, al mondo delle idee (*Fedro* 29-31; *Convito* 9-10, 19-29).

Del Bello sensibile invece è produttrice l'Arte; la cui essenza consiste tutta nella imitazione.

Essa infatti non fa altro che riprodurre o coi colori e con le forme del pittore e dello scultore, o coi suoni e coi canti del musicista, o con le parole del poeta, o con i gesti e i moti del tragico cose ed enti e fatti del mondo fisico, oppure azioni e passioni, pensieri e sentimenti dell'uomo. Essa è, in fondo, imitazione di copie o di apparenze; poichè tutto quanto ci appare nel mondo dei sensi non è che copia imperfetta di tipi ideali esistenti in un altro mondo, da cui l'anima è discesa nel carcere corporeo, e di cui, nell'atto del conoscere, si ricorda.

L'arte, quindi, non è un modo di entrare in rapporto col vero mondo, che è il mondo delle idee, non è un modo di conoscere o di agire spiritualmente; ma è un modo di rimanere invischiato nel mondo sensibile, che è mondo di apparenze e di illusioni. Ne viene di conseguenza che tutta l'arte è corruttrice in senso intellettuale e in senso morale, corruttrice cioè del pensiero e del sentimento; e che, al massimo, potrà essere tollerata quella forma d'arte, come la poesia lirica e la musica dorica e frigia, che possono suscitare, sempre però per riproduzione imitativa, sentimenti e pensieri più adatti a farci pensare le idee e a metterci in comunicazione col loro mondo.

Di qui deriva che in uno stato ideale, dove le classi e le funzioni sociali siano organizzate in base e in corrispondenza alla natura e alle funzioni dell'anima, gli artisti, o siano pittori e scultori oppure poeti epici e tragici, debbano essere relegati nella classe inferiore, la

quale è dominata dalla sensibilità (ὁ ἐπιθυμητικός), e che gli artisti del canto e della musica possano essere accolti solo in quanto siano giovevoli a quella spirituale educazione, della quale, però, soltanto i filosofi, cioè gli amatori della sapienza, sono veramente capaci (*Repubblica* X).

L'arte è, dunque, condannata nell'idealismo platonico, come una forma inferiore, cioè non propriamente spirituale, dell'attività. E ciò accade perchè essa è vista, non nel suo proprio contenuto e nella sua essenza, ma solo in rapporto con quella forma di vita, che era per Platone la esclusivamente caratteristica della umanità, cioè con la ragione, e in rapporto col destino dell'anima, che è di tornare al mondo delle idee, dato come oggettivamente esistente. Che se un valore e una funzione venivano all'arte riconosciuti, si trattava sempre di un *valore strumentale* e di una *funzione subordinata:* valore strumentale per rispetto al fine della sapienza, funzione subordinata per rispetto all'attività teoretica pura.

2. — Questa impostazione del problema estetico rimase press'a poco immutata in tutta l'antichità.

ARISTOTELE (384-322 a. C.), che, reagendo all'idealismo oggettivo di Platone, ha portato nello studio e nell'impostazione dei problemi filosofici un senso così acuto e così nutrito di concretezza realistica, ha bensì nella *Poetica* rilevato, con certa precisione, la funzione teoretica o conoscitiva della facoltà mimetica o imitativa, nè la mise più in rapporto col mondo platonico delle idee bensì soltanto con il reale sensibile (1); ma non la distinse chiaramente da altre forme di conoscenza, come la storica e la scientifica, e la considerò ancora come una facoltà conservatrice o riproduttrice delle impressioni del senso, non come attiva o creatrice. E, a ogni modo,

(1) Cfr. però sulla interpretazione della mimesi aristotelica VALGIMIGLI, *Introduzione alla Poetica*. Bari, 1916.

vedeva sempre nell'arte null'altro che imitazione o, come dice nella *Politica* (libro V, cap. V), « rappresentazione imitativa », e le attribuiva valore solo in quanto serva, per mezzo della catarsi o purificazione dell'animo dalle passioni, alla formazione morale: « non conviene che la gioventù affissi gli sguardi nelle opere di Pausone, ma in quelle soltanto di Polignoto o di qualsiasi altro pittore e statuario che esprima nelle sue fatture sensi virtuosi e morali ». E lo stesso dicasi della musica: siccome « entro alle melodie c'è un'esatta imitazione e un fedelissimo fingimento dei moti dell'animo e d'ogni umana passione », così la musica sarà variamente valutata e introdotta nella educazione a seconda degli effetti che essa, con le sue armonie, co' suoi ritmi, co' suoi canti può avere sugli animi.

Ora, la preoccupazione moralistica, o anche, più angustamente, utilitaria, diventò sempre più prevalente nella filosofia post-aristotelica, impedendo di ritornare sul problema del bello con intenti schiettamente scientifici, cioè col proposito di indagarne la vera natura. Quando infatti alla meditazione filosofica portarono il proprio contributo i Romani, o filosofi che fossero o poeti o retori (Lucrezio o Cicerone, Orazio o Seneca o Quintiliano), si vedevano principalmente i rapporti del bello col buono o con l'utile, e si giudicava del primo coi criterii del secondo, o se ne ammetteva la subordinazione a questo. Basti ricordare di Lucrezio (99-55 a. C.) la nota similitudine (ripetuta poi dal Tasso) degli artisti ai medici che, per somministrare ai fanciulli l'amaro assenzio, « *prius oras pocula circum — Contigunt mellis dulci flavoque liquore* » (*De rerum natura*, I, 935-47); e di Orazio (65-8 a. C.) l'epistola *ad Pisones*, che vuol dare precetti intorno all'arte poetica, informati essenzialmente al principio di far servire l'arte a scopi morali: « *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo* » (v. 343-44); e di Quintiliano (1° sec. d. C.) il concetto

dell'arte come eloquenza unita a bontà (*vir bonus, dicendi peritus*).

Invece un certo passo in avanti si fece, almeno per quanto riguarda la trattazione scientifica del tema, quando con la filosofia neoplatonica, e precisamente con PLOTINO (205-270 d. C.), i due concetti del bello sensibile e del bello ideale, che Platone aveva tenuti, al pari di due mondi, assolutamente opposti e inconciliabili, vengono (nelle *Enneadi*, V, 8, 1, VI, 2, 18) accostati e infine identificati nella visione unitaria del cosmo intelligibile (κόσμος νοητός). Per Plotino infatti l'Idea non è più, come per Platone, fuori del mondo, ma intrinsecata in esso, sebbene attuantesi per gradi. Onde la Natura, non è nelle sue forme e ne' suoi gradi imitazione passiva e imperfetta della Idea e sempre da essa infinitamente lontana, ma sforzo ascensivo di adeguazione ad essa; e quindi l'arte non è imitazione di imitazione, povera e corrotta e corruttrice attività dell'uomo, ma elevazione dell'anima verso l'Idea, o fruizione e contemplazione della Bellezza divina, la quale, coincidendo col Vero e col Bene assoluto, è condizione suprema di beatitudine.

Qui viene bensì rilevata o riscattata dalla condanna platonica la funzione purificatrice, e quindi la natura schiettamente spirituale, dell'arte; ma nella identità e unità del Tutto scompare ogni possibilità di autonomia del bello e della funzione estetica.

3. — Ora, le correnti mistiche neoplatoniche confluenti con quelle che derivavano dalle nuove dottrine cristiane paoline e giovannee portarono al primo piano della speculazione filosofica il problema religioso, che generò dal proprio seno tutto un vasto e complesso movimento di idee e di dispute intorno a Dio e all'anima, al Verbo e alla Trinità, alla Creazione e alla Redenzione, alla Divinità e Umanità del Cristo; onde il problema del bello andò perdendo ogni interesse per le coscienze, o, al mas-

simo, fu coinvolto e risolto in rapporto con il nuovo concetto della vita.

Infatti il bello o letterario o artistico doveva apparire ai primi cristiani e padri della Chiesa, a Tertulliano e ad Origene, a S. Gerolamo e a S. Agostino, non più soltanto come imitazione della imitazione, ma come *espressione di sensualità*, onde non era possibile altro atteggiamento verso di esso che quello della fuga per un lato (onde gli anacoreti), o della esercitazione espiatrice per l'altro (onde gli asceti). Di lì doveva derivare la condanna più o meno radicale che dell'arte e della letteratura pagana si trova negli scritti e nella pratica di quegli ardenti e vigorosi padri delle dottrine chiesastiche.

Ma anche accadde che, rinnovandosi nei mistici la intuizione neoplatonica della immanenza di Dio nella natura o, in forma più attenuata, la concezione della natura come opera divina, come riflesso finito della luce infinita di Dio, si vedesse nella bellezza naturale appunto una espressione del pensiero divino, epperò si trovasse lecito e quasi doveroso (come facevano i monaci nei loro varii lavori) di coltivare le *arti, come forme di celebrazione della Divinità*, come modi di adorare e di pregare Iddio. La soluzione mistica del problema estetico, onde nacquero o si promossero, pur nell'alto Medio Evo, manifestazioni insigni di arte, da quelle della musica e del canto a quelle dell'alluminare pergamene, dell'elevare chiostri e cattedrali, costituisce la maniera più profonda di conciliare la esigenza eterna e il problema sempre rinascente del bello con la fede religiosa e cristiana. Ma nella determinazione del concetto del bello e dell'arte non si compiva per tal modo un passo più innanzi di quello che avevano compiuto gli antichi.

Nè più in là si procedette con quell'altra soluzione che pure si presenta quasi prevalente su ogni altra sul finire del Medio Evo, la *soluzione moralistica*, secondo la quale l'arte viene accettata e giustificata, non tanto come

un mezzo diretto di celebrare il Signore, quanto come un mezzo indiretto di preparare l'uomo all'apprendimento della verità o alla pratica della virtù. Era, in fondo, ancora la tesi lucreziana dell'arte considerata come il soave liquore, onde si aspergono gli orli del vaso, in cui si racchiude l'amaro frutto della verità.

E dalla soluzione moralistica era facile il passaggio a quella, che pur fu cara a DANTE (1265-1321), della *allegoria*, secondo la quale l'arte non è tanto mezzo per arrivare al vero e al bene, quanto veste essa medesima di talune verità, che si ascondono « sotto il velame delli versi strani ». Ma Dante medesimo, che pur seguiva, come filosofo, la teoria dell'allegorismo nell'arte, come poeta poi si atteneva al principio profondo del « dolce stil nuovo » da lui con precisione formulato nei versi famosi:

. . . . . io mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, ed a quel modo
Ch'ei detta dentro, vo significando.

(*Purg.*, XXIV, 52-54).

Si può dire che in questi versi è già affermata l'autonomia dell'arte, cioè la sua indipendenza da ogni altra motivazione che non sia quella dell'interno sentimento, a cui corrisponda una sincera espressione; ma il processo di redenzione dell'arte dalla condanna dell'idealismo platonico e dell'ascetismo medievale doveva far ancora molto cammino, prima che dell'arte e del bello si scoprisse la vera origine e natura nello spirito dell'uomo.

Occorreva cioè prima la nuova grande esperienza dell'Umanesimo.

4. — L'Umanesimo, infatti, che fu essenzialmente una rivendicazione dell'uomo contro ogni mortificazione, una vigorosa e perfino violenta esplosione delle energie, o naturali o corporee o spirituali che fossero, doveva trovare nel-

l'esercizio della fantasia e nella espressione artistica, che è (come si vede anche nei popoli primitivi e nei fanciulli) la manifestazione più spontanea della spiritualità, il suo sbocco più facile e il suo terreno più fecondo. Il culto del bello, al di là e al di fuori di ogni interpretazione mistica e di ogni dottrina teologica, ritorna in pieno onore: la natura co' suoi spettacoli, con le sue luci e i suoi colori, le sue forme e le sue armonie, e l'uomo nelle sue varie presentazioni, il bambino, il giovine, la vergine, la madre, il vegliardo, diventano, sia pure con alta ispirazione religiosa e per profondi motivi di fede, oggetto di intuizione e di espressione o poetica o pittorica o plastica; e la produzione nel campo dell'arte si presenta, specialmente nella terra madre dell'Umanesimo, cioè in Italia, come meravigliosa per ricchezza infinita di opere inarrivabili nella originalità dei temi, nella potenza e nella freschezza della espressione.

Ma la stessa fecondità e impetuosità della produzione fu di impedimento alla riflessione sul problema del bello: l'artista che, innamorato della sua immagine, quasi s'immerge, come dice il Foscolo, nell'idea deliziosa del bello, è il meno adatto a ripiegarsi sopra di sè e a cercar le ragioni e le forme della propria attività creatrice. Infatti, quell'ingegno universale di Leon Battista Alberti (1404-1472) trattò bensì, ne' suoi scritti, di pittura e d'architettura, ma, non ostante qualche felice espressione, più da scienziato che da esteta; e anche il più grande dei nostri artisti-pensatori di quell'età stupenda, Leonardo da Vinci (1452-1519), pur avendo meditato e dissertato con indagine sempre acuta, di spesso profonda, intorno ai problemi dello spirito, non seppe dire, egli che pure aveva raggiunto nella «Gioconda» e nella «Cena» perfezioni insuperate di potenza espressiva, nulla che andasse al di là degli avvertimenti tecnici, siano pure sagaci e vigorosi, intorno alla pittura (circa il modo di figurare una battaglia, una tempesta, una notte ecc.).

E quando i dotti e i disputatori del quattrocento e del cinquecento (dal Trissino al Bembo, al Castelvetro, al Caro, al Tasso), con la mente tutta piena delle risorte dottrine platoniche e aristoteliche, si trovarono di fronte ai problemi estetici circa la natura dell'arte e delle arti, non seppero districarsi dal peso medesimo della loro erudizione per andare con libero sguardo a cogliere l'essenza o la radice della vita estetica, e si perdettero nelle dispute arruffate e verbose intorno ai generi letterarii e alle loro leggi, ai caratteri e alle condizioni esterne dell'opera d'arte, cioè alle proprietà della lingua, dello stile, della composizione; onde vennero quelle *leggi e formule rettoriche* circa il dramma o il poema o l'orazione, che dovevano soffocare l'ispirazione dove ci fosse, o simularla dove mancasse. E ne derivò, o ne fu confermata e peggiorata, la teoria che riduce l'arte a *imitazione di modelli ammirati:* non più quindi a imitazione degli oggetti naturali, che può essere, anzi, talvolta una libera interpretazione della natura stessa, ma imitazione del modello, considerato come qualcosa di definito e chiuso in sè, del quale basti riprodurre la linea, il carattere, magari anche il contenuto, per riprodurne a un tempo lo spirito interiore, e quindi il valore.

Questa teoria che si potrebbe dire intellettualistica o rettorica o accademica dell'arte, dominò, con tutte le sue funeste conseguenze, dal cinquecento fino si può dire alle ultime battaglie combattute dal Classicismo contro il nascente Romanticismo, nei primi anni del secolo decimonono.

Nè il problema estetico interessò i forti pensatori della nuova filosofia, Telesio, Bruno e Campanella, che, tutti assorti nella distruzione del sapere medioevale e nella costruzione di una diversa concezione del mondo e dell'uomo, furono attratti principalmente dai problemi della conoscenza, della moralità, della Divinità.

Così l'Italia, la terra del grande Rinascimento, che aveva nuovamente illuminato il mondo non più con la face del diritto, ma con lo splendore delle sue arti, l'Italia non seppe, o non potè, produrre dal suo seno la nuova filosofia dell'arte. Ma tale compito, negatole allora, le doveva essere riserbato per più tardi, cioè per il momento in cui tutto il grande movimento di pensiero filosofico, che era uscito in Francia e in Inghilterra dall'impulso cartesiano e dal baconiano, determinò dopo taluni felici lampeggiamenti del Gravina (1664-1718), in un originale e profondo pensatore meridionale, in Giovanni Battista Vico (1668-1744), una vigorosa reazione.

5. — Renato Des Cartes (1598-1650) per un lato, Bacone di Verulamio (1561-1626) per l'altro avevano sul principio del secolo decimosettimo energicamente rivendicato, contro i disconoscimenti o erramenti medievali, il pieno diritto della libera ragione e della libera indagine sperimentale nella costruzione del sapere umano. E dall'uno e dall'altro eran discese le due meravigliose correnti, che nel campo delle scienze esatte e delle scienze empiriche andarono costruendo tutto l'edificio della scienza moderna. Ma Fr. Bacone non diede alla poesia che un modesto e impreciso posto fra la storia e la filosofia, così come alla immaginazione, onde la poesia nasce, aveva assegnata una funzione secondaria fra la memoria e la ragione (*De augm. scient.* II, 13). E per R. Des Cartes non c'è altra certezza che quella fondata dalla evidenza razionale, nè v'è, in fondo, altra attività vera dello spirito che quella rivolta alla formazione delle idee chiare e distinte.

Ma intanto, contrapponeva il solitario Vico raccogliendo il frutto delle sue vaste indagini storiche, vi è una immensa zona del sapere umano che nè Des Cartes col suo criterio della evidenza razionale riesce a giustificare, nè Bacone con le sue tavole delle esperienze riesce

a racchiudere. Ed è quella che il Vico chiamava la *Sapienza poetica* propria dei popoli primitivi. I quali, infatti, come fanciulli del genere umano, che « prima sentono senz'avvertire, da poi avvertiscono con animo perturbato e commosso » (*Principii di scienza nuova*, Degnità 53), non erano capaci di formare, come egli dice, i generi intelligibili delle cose, cioè i concetti scientifici o filosofici, ma « ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici » (*op. cit.*, Degnità 49). Onde espressero nella poesia una loro sapienza, la quale differisce da quella dei filosofi per essere formata « con sensi di passioni e d'affetti », mentre l'altra è formata « dalla riflessione con raziocinii ». Ma d'altra parte, se « le sentenze filosofiche tanto più s'appressano al *vero* quanto più s'innalzano agli universali », le poetiche « sono più *certe*, quanto più s'appropiano ai particolari ».

Vi ha, dunque, un « certo » che non nega il « vero », e che pure ha diritto di essere riconosciuto, un « certo », che, anzi, precede il vero e lo prepara, un « certo », che nasce con la stessa vita spirituale dell'umanità; ed è il certo poetico, che poi trae da una sua implicita e rozza metafisica, come da un tronco, tutta la ramificazione delle scienze: la logica, la morale, l'economia, la politica da una parte, la fisica, la cosmografia, l'astronomia, la cronologia e la geografia dell'altra, tutte ugualmente poetiche (*op. cit.*, libro II, proleg. cp. II). « Adunque la sapienza poetica, che fu la prima sapienza della gentilità, dovette incominciare da una Metafisica, non ragionata ed astratta qual è questa or degli addottrinati, ma sentita ed immaginata quale dovett'essere di tai primi uomini, siccome quelli ch'erano di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie » (*op. cit.*, II, I, 1).

Ora è evidente che nella produzione di un tal sapere poetico, cioè di quel modo di rappresentarsi le cose, o di conoscere, che è proprio dell'arte poetica e, in genere,

dell'arte, è attivo, non quel potere della mente che può chiamarsi vichianamente della «riflessione con raziocinii», bensì quello della immaginazione.

L'*immaginare*, che è un rappresentarsi il particolare e il concretamente sensibile, e un collegare le rappresentazioni stesse per mezzo delle loro similitudini, un miteggiare e favoleggiare, cioè insomma *la poesia, è un modo di sapere; e l'arte quindi è una forma dell'attività teoretica.* Infatti, è accaduto che «quanto prima avevano sentito d'intorno alla Sapienza volgare i Poeti, tanto intesero poi d'intorno alla Sapienza riposta i Filosofi: talchè si possono quelli dire essere stati il senso, questi l'Intelletto del Genere umano» (*op. cit.*, libro II, introd.). — Dalle quali proposizioni tutte il Vico poteva ben trarre la conclusione che fosse ormai da rovesciare «tutto ciò che dell'origine della poesia si è detto prima da Platone, poi da Aristotele, infine a' nostri Patrizi, Scaligeri, Castelvetri; truovatosi che per difetto d'umano raziocinio nacque la poesia tanto sublime che non provenne altra pari nonchè maggiore» (*op. cit.*, II, sez. I, cp. 1).

Cominciava, dunque, da lui una nuova impostazione del problema estetico: quale posto ha nella vita dello spirito l'attività produttrice della bellezza, cioè dell'arte? È dessa, come aveva sostenuto Platone, un'attività d'ordine inferiore, negativa o corruttrice delle vere attività spirituali? Oppure, come sostiene il Vico, ha in sè una propria dignità? E da che cosa essa dipende: dall'essere una forma dell'attività teoretica? E, al caso, quale rapporto avrà con le altre forme della vita spirituale e col linguaggio? Deriva questo da riflessione o da ispirazione divina, o, come sosteneva il Vico, dalla necessità naturale di esprimersi poeticamente?

Ecco una serie di problemi che il Vico specificamente e riflessamente non si poneva, ma che dovevan presentarsi alla meditazione quando si fosse voluto approfondire la natura dell'arte. Ma il Vico rimase solitario; e

la vastità e densità medesima della sua dottrina, e la originalità del suo pensiero fondamentale tutto rivolto alla fondazione di una scienza nuova intorno alla comune natura delle nazioni, impedirono di cogliere e sviluppare i germi di pensiero che in lui si trovavano a proposito del problema estetico.

Il quale, quindi, si andò svolgendo fuori d'Italia indipendentemente dal pensiero vichiano; e soltanto in questi ultimi tempi ad esso si riallaccia nell'opera di Benedetto Croce.

6. — In Germania, infatti, e in Inghilterra la dottrina del bello sorse, tra il finire del secolo decimosettimo e la prima metà del decimottavo, da quelle medesime radici onde derivò la filosofia propria dell'una e dell'altra nazione.

In Inghilterra la filosofia dell'esperienza che, dopo Bacone, aveva trovato in Giovanni Locke (1632-1704) il suo ristauratore più acuto, si ramificò in una ricca indagine psicologica, la quale non poteva non prender di mira, accanto alla morale, alla scienza, alla religione, anche l'arte. Sono infatti lockiani tutti quei finissimi, e di spesso originali, indagatori e analisti dello spirito che profusero nel secolo decimottavo saggi e ricerche sui poteri e sui prodotti della vita spirituale. Principalmente lo Shaftesbury (1671-1715) e l'Hutcheson (1694-1747) si segnalarono per alcuni accenni di psicologia dell'arte, di cui scorgevano la radice in *un senso o istinto speciale, intermedio fra la sensualità e la razionalità*, e affine per qualche lato, cioè per la piacevole soddisfazione che l'accompagna, al senso morale. Differivano in quanto il primo riguardava il Bello come un principio esistente in sè assolutamente, e il secondo invece come un oggetto che esiste solo relativamente al nostro sentimento. Ma concordavano nel riconoscere la configurazione propria della attività estetica, sebbene non ne discernessero con precisione la dif-

ferenza dall'attività morale; e, d'altro lato, assegnandole un'origine nudamente empirica, ne riaffermavano quella dipendenza dal piacere, che vizia l'universalità del giudizio estetico.

D'altra parte in Germania la filosofia razionalista, che aveva trovato in Guglielmo Leibniz (1646-1716) il suo grande organizzatore e maestro, si apriva la strada, con le sue polemiche contro l'empirismo lockiano, a una spiegazione della vita spirituale e de' suoi prodotti, che doveva pure involgere l'indagine sul bello. Infatti, già il Leibniz stesso, con la sua *teoria delle percezioni confuse*, cioè non distinte nei loro elementi costitutivi epperò non ancora elevantisi alla sfera dell'intelligenza e dei concetti, poteva additare in esse l'origine delle immagini estetiche e dei gusti artistici, che sono così qualcosa di intermedio fra la bruta sensazione individuale e il concetto universale (cfr. Prefazione ai *Nuovi saggi*, e la *Monadologie*).

Ma i wolfiani, cioè i seguaci di quella psicologia delle facoltà che un discepolo del Leibniz, Cristiano Wolff (1679-1754), aveva largamente diffusa in Germania e fuori, sviluppando il germe di pensiero posto dal Leibniz, considerarono il bello come l'oggetto di una percezione, che si differenzia solo per grado, non per qualità, dalla percezione intellettiva. Inferiore di grado alla vera conoscenza intellettuale, *la percezione del bello è però la percezione più perfetta che si possa avere sulla base della sensibilità;* infatti, mentre l'intelligenza ci rappresenta o giunge a rappresentarci la perfezione delle cose in modo chiaro e distinto, noi colla percezione del Bello ci rappresentiamo la medesima perfezione in modo chiaro ma confuso, cioè ne' suoi lineamenti e nella sua forma sensibili, non ne' suoi elementi e rapporti interiori: la « *pulcritudo* » è la « *perfectio cognitionis sensitivae, qua talis* ». Tale è, in breve, il pensiero del Baumgarten (1714-1762), di colui, che suole considerarsi come il fondatore della Estetica,

« *scientia cognitionis sensitivae* », per la sua opera, così appunto intitolata, pubblicata in due parti, l'una nel 1750, l'altra nel 1758. Con lui infatti si ha la prima trattazione di proposito dedicata allo studio della attività spirituale produttrice del bello, la quale viene intimamente collegata, come il titolo stesso indicava, con la sensibilità, ma ad un tempo rapportata, come un grado inferiore di conoscenza al grado superiore della cognizione intellettuale. Il Baumgarten riguarda l'attività estetica come il conoscere della fantasia, e quindi l'*Estetica come una Logica della fantasia*, e come appartenente infine alla Gnoseologia o dottrina della conoscenza.

7. — Col Baumgarten la teoria del bello aveva fatto indubbiamente un gran passo, verso la determinazione precisa della funzione estetica in rapporto con le altre dello spirito; e acute osservazioni sul bello e sull'arte esposero dopo di lui il Winkelmann e il Lessing; ma una impostazione nuova e più profonda del problema si doveva avere nella filosofia critica di Emanuele Kant (1724-1804).

In conformità di tutto l'indirizzo del suo pensiero, che si proponeva di scoprire i principii universali e necessarii, che rendono possibili le attività e i prodotti superiori dello spirito, e che quindi, contro le negazioni degli scettici, li giustificano, e, al di sopra delle affermazioni del senso comune, li fondano stabilmente, E. Kant volle indagare, come già aveva fatto per la scienza e per la moralità, i principii universali e necessarii dell'arte. Si trattava quindi, non più soltanto di sapere qual specie di attività spirituale si manifesti nell'arte o nella produzione del bello, in che cosa consista e come operi la fantasia estetica, bensì piuttosto di vedere se l'arte possa pretendere, al pari della scienza e della moralità, di avere il suo posto nella vita dello spirito, da che cosa, quindi, dipenda la universalità del giudizio sul bello. Questo è

un giudizio *sui generis*, diverso dal concetto scientifico e dalla massima morale, ma che tuttavia, al pari di questi, deve essere indagato ne' suoi elementi, cioè sottoposto a critica; onde la *Critica del giudizio* (1790), che segue alla *Critica della ragion pura* (1781) e alla *Critica della ragion pratica* (1787).

Ora, il principio universale e necessario che soggiace al giudizio estetico non può che essere, come nel caso della scienza e della moralità, puro o *a priori*, cioè indeducibile dall'esperienza, poichè tutto ciò che si ricava dall'esperienza non può che essere particolare e accidentale. L'arte, adunque, come prodotto dello spirito, trae la sua universalità dall'*elemento puro* che in sè contiene. Quale è esso? E come si manifesta? Esso si manifesta, dice Kant, nell'*accordo intuito dalla immaginazione fra la natura e lo spirito.*

Io posso con la riflessione intellettuale far entrare il dato della sensazione nella categoria della mente o nei principii puri dell'intelletto; e allora si consegue il concetto scientifico, o il vero. Nel quale, adunque, si ritrovano una base empirica e una impronta o forma di universalità. Ma io posso anche con la intuizione immaginativa o fantastica cogliere nel particolare l'universale, cioè scoprire e, anzi, realizzare nell'atto dello scoprirlo, l'accordo fra il dato sensibile o l'oggetto e il dato spirituale o soggetto, l'accordo, cioè, fra la natura e lo spirito. Allora si ha il bello.

L'atto estetico o l'atto della intuizione fantastica è, dunque, un atto *a priori*, cioè *una sintesi compiuta direttamente della immaginazione fra il senso e lo spirito.* Esso è legato con la sensibilità, ma non ne dipende. Quindi il sentimento che lo accompagna, e che si dice estetico, entra bensì nel bello, ma non si può chiamarne il fondamento.

Da tutto ciò derivano queste conseguenze ed esplicazioni: 1) il giudizio estetico, pur essendo legato alla

intuizione prettamente individuale del soggetto che lo formula, non è però affatto nè particolare nè individuale, ma veramente *universale*, perchè in esso si afferma implicitamente che l'accordo intuito è tale ugualmente per tutti gli spiriti; 2) il giudizio estetico, pur essendo unito, come s'è visto, a un sentimento speciale, è però *disinteressato*, perchè non riguarda l'esistenza dell'oggetto giudicato bello e quindi il suo rapporto coi nostri bisogni o con le nostre esigenze, ma riguarda soltanto la sua corrispondenza con lo spirito in genere; 3) il giudizio estetico non dice in che cosa o da che dipenda l'accordo fra l'oggetto bello (la Natura) e il soggetto (lo Spirito), ma dice soltanto che tale accordo è intuito come reale; non è, dunque, un giudizio di contenuto, ma un *giudizio di forma;* 4) il giudizio estetico non dà tale accordo come logicamente o moralmente necessario, cioè non ce lo presenta come una conseguenza logica di premesse o come una necessità morale, ma ce lo dà come *un modello o un tipo o un esemplare* degno di ammirazione.

In questa teoria Kantiana, che rappresentava indubbiamente, per la originalità del punto di vista e per la profondità di taluni concetti, un grande progresso nella storia delle teorie estetiche, vi erano, però, accanto ad alcune proposizioni ben chiare, altre parecchio oscure. Erano chiare queste: 1ª il bello è oggetto di una sintesi a priori compiuta dalla immaginazione, cioè di una intuizione immaginativa, non di un concetto; 2ª il giudizio sul bello non ha quindi niente a fare nè col giudizio sul vero, nè col giudizio sul buono, nè col giudizio sull'utile; 3ª il giudizio sul bello è però intimamente legato con un sentimento speciale detto appunto sentimento estetico.

Le proposizioni oscure erano queste: 1ª il giudizio sul bello dipende dall'accordo, intuito dalla immaginazione, fra l'oggetto e il nostro spirito: non era chiaro, infatti, come si potesse affermare che il bello dipende da un tale accordo; 2ª tale accordo è presentato da Kant

come un caso particolare di quella corrispondenza generale fra la Natura e lo Spirito, la quale, dice egli, può considerarsi come la finalità a cui tende la natura stessa: qui, dunque, era posta alla base della estetica una premessa teleologica da dimostrare (e infatti Kant vi ritorna nella seconda parte della *Critica del giudizio*); 3ª il sentimento estetico inseparabile dal giudizio sul Bello non si capisce bene se preceda o segua il giudizio stesso: nell'un caso il giudizio non sarebbe più fondato *a priori* sulla intuizione immaginativa; nel secondo, il sentimento non sarebbe più essenziale al giudizio.

8. — In tali oscurità, che rendevano possibili e necessarie nuove speculazioni intorno alla finalità della natura, al posto della immaginazione nella vita dello spirito, alla funzione del sentimento, si nascondono i germi dello sviluppo ulteriore della filosofia estetica, principalmente in Germania.

Infatti, lo SCHILLER (1759-1805), grande poeta e acuto pensatore, che si attacca strettamente a Kant, ma che cerca di superare, tanto in morale (*Grazia e dignità*, 1793) quanto in estetica, gli abissi lasciati aperti dal criticismo kantiano, si ferma nelle sue famose *Lettere sull'educazione estetica* (1793-1795) a considerare in particolar modo come avvenga e in che consista quell'accordo fra la natura e lo spirito, fra il determinismo dell'una e la libertà dell'altro, che nella estetica kantiana era attribuito alla funzione propria del giudizio estetico.

E lo Schiller, sviluppando, del resto, un pensiero di Kant, additava nel *giuoco* quella specie di *attività umana* che sta *di mezzo fra l'attività materiale* dei sensi, della natura, dell'istinto animale, della passionalità, *e quella formale dell'intelletto* e della moralità. Nel giuoco gli stimoli che portano alle due forme opposte di attività appaiono insieme operanti, poichè in esso la natura sensibile appare rivestirsi spontaneamente di un'anima o di una forma, sot-

tomettendosi a questa, o meglio componendosi con essa in una vivente unità o in una *forma vivente* (*Lettera* 15ª). L'uomo che giuoca, pure abbandonandosi a un istinto naturale, a un meccanico associarsi di rappresentazioni, riesce tuttavia a dare impronta o forma di unità spirituale al proprio giuoco; nel quale, dunque, egli, non riflessamente, ma *spontaneamente realizza la composizione della materia del senso con la forma dello spirito*, del determinismo dell'una con l'indeterminismo dell'altro. L'uomo appare, dunque, completo, nella sua unità di materia e spirito, nel giuoco.

Ora l'arte è giuoco che arriva a fare del bello per sè medesimo un oggetto dell'attività. Nell'arte, infatti, l'uomo sensitivo è condotto alla forma e al pensiero, e l'uomo spirituale è ricondotto alla materia e reso al mondo dei sensi (*Lettera* 18ª); in essa c'è una specie di equilibrio fra la vita del senso, da cui l'uomo parte, e quella della ragione a cui è destinato: un equilibrio che si accompagna a uno stato di gioia serena e che apre la via alle forme superiori della vita. « La natura, come nostra prima creatrice, ci ha chiamato alla vita, ed il bello ci eleva poi all'umanità ». In un certo senso, quindi, si può dire che lo stato estetico rappresenta quasi lo stato ideale, trovandosi in esso conciliati i termini opposti di natura e spirito, di meccanismo e libertà, e nel medesimo tempo resi possibili tanto la vita della natura con la sua felicità, quanto la vita della ragione con la sua moralità.

« Appunto perchè esso non prende a proteggere esclusivamente alcuna funzione particolare dell'umanità, è favorevole a ciascuna di esse, e non ne favorisce di preferenza alcuna, perchè è il fondamento della possibilità di tutte. In esso solo ci sentiamo come strappati al tempo, e la nostra umanità si manifesta pura e integra, come se dall'azione della forza esterna non avesse ancora patito danno di sorta. Nel momento in cui ci abbandoniamo

al godimento della schietta Bellezza, siamo padroni in uno stesso grado delle nostre forze attive e passive, e con uguale facilità ci volgiamo alle occupazioni serie e ai giuochi, al riposo e al moto, all'arrendevolezza e alla resistenza, al pensare astratto e alla percezione » (*Lettera* 22ª).

Ora, si comprende il grande *valore educativo dell'arte*. Non vi è altro modo di dare realtà sensibile alle esigenze della ragione, e insieme di rivelare all'uomo sensitivo le esigenze stesse, che quello di metterlo nello stato estetico, per il quale soltanto gli vengono aperte tutte le possibilità tanto in un senso che nell'altro. Ma soltanto per mezzo del bello e dell'arte si può trasformare l'uomo senziente in uomo razionale, e aprirgli quindi la via della moralità. Infatti lo Schiller scrive: « perchè sia data all'uomo sensibile una forma pura (quella del dovere), dico essere necessario renderlo possibile per mezzo di una disposizione estetica dell'animo » (*Lettera* 23ª). Soltanto questa riesce a realizzare il compito della *cultura*, che è di usare equamente della potenza razionale e della sensibile, non proteggendo in modo esclusivo l'una contro l'altra, ma riunendo nell'uomo « la suprema pienezza dell'esistenza e la più grande indipendenza e libertà » (*Lettera* 13ª).

In questa teoria dello Schiller è bensì vero che rimaneva ancora indeterminata la natura dell'attività estetica, cioè non si capiva precisamente in che modo accada nell'arte l'unione della natura con la forma, o del senso con l'intelletto, ma è anche vero che veniva in una maniera geniale e acuta rilevata la funzione propria dell'attività estetica nella vita dello spirito, il suo carattere intermedio fra la sensibilità e la moralità, la sua interiore naturalità e umanità, la sua efficacia educativa non più nel senso angusto e inferiore di essere accidentalmente allettatrice al bene, ma nel senso più alto di essere intrinsecamente preparatrice a un grado superiore di vita.

9. — Sviluppi, deviazioni e complicazioni subì la teorica estetica (kantiana e schilleriana) nei grandi idealisti successivi (Fichte, Schelling, Hegel) e nei romantici tedeschi (Fed. Schlegel, Tieck, Novalis); ma più chiara luce mi sembra che sia venuta ad essa da tre pensatori tedeschi di diversa scuola: lo Schleiermacher, l'Herbart, l'Humboldt.

Lo SCHLEIERMACHER (1768-1834) ha messo bene in rilievo *un duplice carattere della attività artistica* cioè che essa, per un lato, appartiene a quelle attività umane che non hanno identità di costituzione in tutte le menti, come sarebbero le attività logiche, ma che variamente si differenziano a seconda degli individui; e, per un altro, appartiene a quelle attività che si svolgono essenzialmente in sè medesime e non vengono compiute in qualche cosa di diverso da esse stesse: l'attività estetica infatti trova, secondo lo Schleiermacher, la sua vera espressione nella immagine interna. Per questo duplice carattere accade che l'arte ci si presenti come libera produttività, e trovi, quasi direi, il suo precedente naturale, *non tanto*, come voleva lo Schiller, *nel giuoco, quanto* piuttosto *nel sogno*, in cui ci è un prodursi di liberi pensieri e di intuizioni sensibili, che son semplici immagini. Senonchè nel sogno manca quell'ordine e quella misura, che è essenziale all'arte, e che vi è portata, non dalla ispirazione, ma dalla riflessione. Per essa accade che l'arte possa, sollevandosi al di sopra dell'individuale, esprimere una nota universale; e che, tenendosi ben distinta dalla morale, attui una propria perfezione o un proprio valore assoluto, che non può essere nè alzato nè abbassato da alcun altro.

L'HERBART (1776-1841) invece ha avuto, a mio giudizio, il merito di rilevare, sulle orme di Kant, quell'aspetto della bellezza, che lo Schleiermacher designava come esigenza dell'ordine e della misura fra le immagini del sogno, e che l'Herbart faceva dipendere dai *rapporti formali, interni* fra le nostre rappresentazioni. È vero che

tale concetto soffocava nell'Herbart la considerazione dell'altro elemento essenziale della bellezza, che è l'intuizione del particolare, e che esso si collegava intimamente con la sua metafisica delle monadi; ma è anche vero che tale accentuazione dell'aspetto formale rispondeva a un'esigenza profonda dell'Estetica, avvertita sempre dai più profondi pensatori, e aveva d'altra parte il vantaggio di proiettare, dirò così, un raggio di esteticità su tutta la vita dello spirito, in quanto venivano in questa messe in rilievo, come essenziali, le rappresentazioni di rapporti. Onde derivava che l'Herbart considerasse *la contemplazione estetica del mondo*, cioè, in fondo, la contemplazione dei rapporti onde il molteplice si unifica nel Tutto, come il termine finale dell'opera educativa.

Finalmente GUGLIELMO D'HUMBOLDT (1767-1835) per altra via si accostava al problema estetico, per quella cioè degli studii intorno al linguaggio, che dalla fine del secolo XVIII si andarono riccamente svolgendo (principalmente in Germania per l'opera del Bopp (1791-1867) e del Grimm (1785-1863).

Onde nasce il linguaggio? già se l'eran chiesto il Vico e l'Herder, rispondendo, in fondo, del pari che non dalla rivelazione o da una convenzione fra uomini esso nasce, ma soltanto da quella medesima necessità soggettiva di espressione onde nasce l'arte. Il linguaggio, dice l'Humboldt in una celebre dissertazione *Sulla diversità nella costruzione del linguaggio* (1836), non ha in sè nulla di fisso, come sarebbe se fosse effetto di una rivelazione o di una convenzione, nè nulla di logicamente determinato e sistemato, come sarebbe se fosse effetto di una costruzione scientificamente riflessa, ma è in un processo continuo di divenire ed è una conquista di ogni giorno. Ora questo accade perchè il linguaggio è un fatto essenzialmente estetico, dipendente dallo sforzo di trovare una

espressione adeguata a quella immagine interna, che è opera della fantasia e del sentimento: nel che consiste l'arte.

10. — L'estetica kantiana, schilleriana e romantica si può dire che abbia prevalso in Europa nei primi decennii del secolo XIX, pur essendo qua e là temperata, nel suo estremo idealismo soggettivo, da considerazioni oggettivistiche, di varia origine e portata, come, per esempio, nel Cousin e nel Gioberti.

Vittorio Cousin (1792-1867) nelle sue celebrate lezioni del 1818 sul *Vero*, sul *Bello* e sul *Buono* parte, in fondo, dal principio kantiano dell'attività del soggetto rivelata, com'egli dice (lez. 3ª), da una appercezione immediata della coscienza; ma, volendo evitare le estreme conseguenze dell'idealismo fichtiano e romantico, che traeva dall'attività medesima del soggetto tutto il mondo e Dio stesso, e volendo pure correggere il soggettivismo kantiano che nelle forme *a priori* della sensibilità e nelle categorie dell'intelletto vedeva semplicemente delle leggi soggettive dello spirito, affermò (senza tuttavia approfondire la ricerca, come fece più tardi A. Rosmini) come presupposto fondamentale della conoscenza la categoria dell'essere, che rispecchia in sè l'Essere assoluto e infinito, ed è, quindi, dice il Cousin, il mediatore, come il λόγος platonico, fra l'Essere supremo, la sovrana intelligenza, e l'essere finito, l'intelligenza umana (cfr. lezioni 3, 6, 13, 14). Allora il Bello per lui è una delle forme, sotto le quali l'Essere infinito si manifesta: le altre forme son quelle del Vero e del Buono; tutte e tre, come si esprime lo stesso Cousin (lez. 22ª), « figlie del medesimo padre, e uguali fra loro, tutte e tre contemporanee nello spirito umano come nella verità eterna ».

Ma ogni forma è distinta dall'altra, e non trae che da se stessa la propria caratteristica e il proprio titolo al dominio dello spirito; pur essendo esse fra loro inti-

mamente legate per la comune origine dall'Essere assoluto o da Dio, che è la « sostanza metafisica del Bello, del Buono, del Vero » (lez. 25ª).

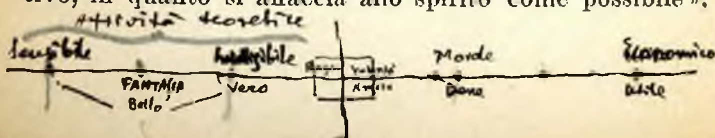
Il Bello poi si rivela a noi nell'atto dell'immaginazione per mezzo di quel sentimento o amore puro e disinteressato, che è detto il sentimento estetico: onde il Cousin può dire che *l'immaginazione è l'amore unito alla ragione per mezzo della volontà,* cioè dell'attività dell'Io. « Così, ragione, volontà e amore: ecco l'immaginazione. Se togliete la ragione, vi resterà la volontà e l'amore, che daranno bene un'immaginazione, ma una immaginazione stravagante e feconda di sogni bizzarri. Se voi togliete l'amore puro, vi resteranno la ragione e la volontà, che vi daranno dei geometri, ma non degli artisti. Per produrre il bello, bisogna che la volontà agisca con l'amore, secondo le regole della ragione » (lez. 23ª).

Ora, in tutta questa teoria, che pure aveva prese le mosse da Kant, il fondamento del bello non è più nel dato *a priori* dello spirito accordantesi, nella sintesi della intuizione fantastica, con la natura, ma è riposto nella unità metafisica e ontologica del Vero, del Bello e del Buono, cioè in Dio. Il criticismo kantiano era ormai abbandonato, e sostituito con l'ontologia dell'idealismo platonico.

È, in fondo, sotto l'influenza di questa, e in qualche tratto affine ad essa, ma più profondamente elaborata, la teoria che Vincenzo Gioberti (1800-1852) esponeva con la sua meravigliosa facondia nel saggio *Del bello* seguito a poca distanza all'altro *Del buono* (1842). Egli infatti cominciava col riconoscere che, se il Bello è necessario « perchè è un'idea obbiettiva, e se questa idea « non è il vero nè il bene », si potrebbe ritenere accettabile la dottrina dei Platonici « dicendo con essi, che il Bello è un'idea *sui generis* risedente nel Logo ». Ma, l'elemento intellettivo, anche concepito come idea specifica, cioè come idea concreta e determinata della cosa, non è sufficiente a costituire il Bello; per il quale occorre « la vita,

l'individualità dell'oggetto, per cui l'idea specifica, uscendo dal giro delle mere intellezioni, veste una specie di personalità sua propria, lascia di essere una semplice cognizione, una cosa morta, e diventa una cosa viva ». Ora, questo altro elemento è dato dalla fantasia; e il Gioberti può, quindi, definire il Bello come « *l'unione individua di un tipo intelligibile con un elemento fantastico fatto per opera della immaginazione estetica* » (cap. I). E fin qui la differenza dal Cousin non è visibile, ma essa compare subito dopo, e grandissima, quando il Gioberti, indagando l'origine dell'idea del bello, trova che questa non è rintracciabile nella Idea dell'Essere o nell'Essere, direbbe il Rosmini, ideale e possibile, ma soltanto nell'Essere realissimo, in Dio. « L'uomo, egli dice, possiede le idee specifiche delle cose, in quanto le vede in Dio stesso per virtù di quella comunicazione naturale e immanente che ogni spirito creato ha colla Mente creatrice » (cap. II). Il bello quindi nasce dalla unità sintetica onde si compongono i due elementi, l'intelligibile e il sensibile, in modo però che il primo governi l'altro e lo signoreggi: « onde la beltà si annulla, o almanco scema e si offusca quando il sensibile spicca di soverchio e giunge a pareggiare o ad oscurare l'intelligibile ».« Tuttavia il predominio dell'intelligibile nel fantasma, quasi principato dell'animo sul corpo umano, non dee eccedere una certa misura, nè soverchiare talmente il sensibile che gli pregiudichi o l'annulli; chè altrimenti l'effetto estetico ne scapiterebbe in modo proporzionato: il vero sottentrerebbe al Bello ».

Ora, « la facoltà che opera l'unione dell'intelligibile col sensibile è la fantasia, la quale tiene un luogo di mezzo fra la sensibilità e la ragione, e quindi partecipa del subbiettivo e dell'obbiettivo ». E, di conseguenza « il mondo fantastico è subbiettivo, in quanto veste i sembianti di un complesso di cose individue e reali; è obbiettivo, in quanto si affaccia allo spirito come possibile ».



il che accade perchè lo spirito vede prima « i possibili nell'obbiettività della Idea che li contiene ». Onde può dirsi che se « Iddio crea l'universo, compartendo ai tipi intelligibili che contiene in se stesso una esistenza contingente e sostanziale fuori della sua mente; l'uomo ricrea in una certa guisa questi modelli ideali, individuandoli nei fantasmi e tragittandoli nel mondo dell'arte » (cap. III).

Ma siccome la perfezione del tipo fantastico creata dall'arte dipende « dalla cognizione compita ed esatta del tipo intellettuale e dall'energia dell'immaginazione nell'animare gli idoli da sè procreati », ne viene che « l'instaurazione della fantasia abbisogna principalmente di quella dell'intelletto; e il Bello non può essere restituito, se non è prima integrato il vero » (cap. VIII).

Anche qui, dunque, come nel Cousin, nonostante la profonda differenza accennata, è ammessa come *essenziale al concetto del Bello e dell'Arte la sua intima subordinazione al Vero e al Bene*, e quindi della funzione fantastica alla funzione intellettiva e alla morale. Epperò la conquista kantiana, che rivendicava in modo così energico e deciso l'autonomia del Bello e dell'Arte, era compromessa.

11. — Ma ancora più lontano da Kant doveva portare nell'estetica, come nelle altre discipline filosofiche, quel movimento di pensiero che, suggerito da un impeto di reazione contro l'eccesso delle speculazioni idealistiche, e promosso dal meraviglioso incremento delle scienze sperimentali, riprendeva l'antica tradizione sensistico-empiristica e la svolgeva e sistemava nelle forme del *Positivismo*.

Per il Positivismo il problema intorno alla natura del Bello e dell'Arte non può risolversi diversamente da come si risolvono quelli sul Vero e sul Buono, cioè considerandolo come un fatto di esperienza, *fatto psicologico* per un lato, *fatto sociale* per l'altro, del quale si devono

indagare e determinare le varie condizioni e i varii processi di manifestazione, le varie fasi di sviluppo.

Da tale orientamento e proposito nacquero frequenti, e taluni ampii e ricchi, studii di biologia e psicologia del sentimento estetico e della immaginazione, considerati, non solo nell'uomo civile, ma anche negli uomini primitivi; studii di sociologia dell'arte, di storia ed evoluzione delle arti presso i varii popoli; e perfino studii di fisiologia e patologia del sentimento estetico e della produzione artistica. Così diversi lati del problema fondamentale, che erano già stati dalla speculazione filosofica trattati in vario modo, e inseriti in un concetto sintetico dell'attività dello spirito, si ripresentarono nelle indagini dei positivisti, e furono dal loro punto di vista discussi e risolti: tali, per esempio, il rapporto fra il giuoco e l'arte, la natura e le specie della immaginazione, le forme e i caratteri del sentimento estetico, l'origine del linguaggio, la classificazione delle arti, la loro corrispondenza con le forme di civiltà e col genio dei popoli.

Tedeschi, Inglesi, Francesi, Italiani hanno contribuito a questo largo movimento di pensiero, che dominò in Europa nella seconda metà del secolo XIX e nel primo decennio dell'attuale.

G. T. Fechner (1801-1887) tentò (1876) di costruire *un'estetica sperimentale* partendo dal principio del piacere come criterio di valutazione del bello; onde andò ricercando per mezzo di esperimenti, inchieste, misurazioni in quali condizioni e secondo quali leggi si verificano i piaceri provocati in noi dalla percezione della bellezza. E dopo di lui va ricordato, fra i molti, principalmente Th. Lipps, che additò nella *Einfühlung* o simpatia l'atto estetico per eccellenza, poichè per lui le opere d'arc ci mettono in una attitudine recettiva, la contemplazione, in forza della quale tutte le facoltà nostre non impiegate si mettono in azione, procurandoci quella impressione complessiva di piacere, in cui è la bellezza.

Lo Spencer (1820-1903) d'altra parte ne' suoi *Principii di psicologia* (II, parte 7ª, cap. 9), metteva in luce i rapporti, già visti da Kant e dallo Schiller, fra l'arte e il giuoco, spiegandoli però dal punto di vista del suo evoluzionismo. Per lui, infatti, il giuoco, quando sia studiato, non nel suo significato ideale, ma nelle sue condizioni reali di sviluppo, ci appare come una forma di attività, in cui si esprime quella parte di energia vitale che non è assorbita dalle esigenze dei bisogni immediati. Allora si hanno quegli esercizi superflui e senza scopo delle nostre facoltà, dai quali sorgono il sentimento estetico e l'arte. Ma in essi, però, per la forza stessa della legge d economia e di equilibrio che domina tutta la vita, gli elementi e le energie che vengono messe in azione non devono eccedere certi limiti: « il piacere estetico è al suo più alto grado quando la coscienza emozionale ha non solo ampiezza e massa, ma anche una varietà tale che non lasci dopo di sè nè sazietà nè esaurimento ». Onde nascono in arte le esigenze dell'armonia, della subordinazione, della proporzione, che le sono essenziali.

Da tali premesse lo Spencer traeva la conseguenza che « le attività estetiche compiranno un ufficio sempre più considerevole nella vita umana, a mano a mano che l'evoluzione procederà. Una economizzazione più grande di energie, risultante dalla superiorità della organizzazione, avrà nell'avvenire effetti simili a quelli avuti in passato. Un eccesso crescente di energia farà nascere una proporzione crescente di attività, di piaceri estetici ».

Il Guyau invece (1854-1888) ne' suoi *Problemi della estetica contemporanea* (1884) e nell'opera postuma, *L'arte dal punto di vista sociologico* (1889), pur partendo da premesse evoluzionistiche, opponeva allo Spencer la funzione sociale dell'arte, cioè, non la sua inutilità, quale appariva dalla relazione col giuoco, ma la sua profonda e superiore utilità, che è quella di favorire, accrescere ed

espandere la vita per mezzo dei sentimenti sociali di simpatia, che essa suscita. Ond'egli traeva una conseguenza diversa da quella dello Spencer, cioè che l'arte, lungi dal corrispondere soltanto a quella crescente parte di energie vitali che sarà in avvenire, col crescere della organizzazione sociale, economizzata, abbraccerà sempre meglio tutta quanta la vita, così che « ogni piacere sarà bello, ogni azione piacevole sarà artistica ». L'arte, per il Guyau, non farà più che una cosa sola con l'esistenza, e noi verremo, con l'arricchimento della coscienza, a percepire continuamente l'armonia della vita, e ogni nostra gioia avrà il carattere della bellezza.

D'altra parte si possono ricordare altri studiosi, come il Taine (1828-1893) e il Grosse (n. 1862), che nelle rispettive opere *Filosofia dell'arte* e *Origini dell'arte* vollero applicare in estetica il metodo analitico d'indagine positiva, ricercando nel materiale non solo storico, ma anche preistorico ed etnografico, i caratteri generali e costanti onde l'attività artistica si contrassegna, e per cui le forme diverse di arte si distinguono presso i varii popoli e nelle varie età.

In Italia infine può essere ricordato fra i psicologi dell'estetica Mario Pilo, che nel suo manuale di *Estetica* (1894) è andato con brillante analisi ricercando come il bello, o meglio l'emozione estetica, si presenti in tutti i suoi gradi e le sue forme, dalle più umili alle più alte manifestazioni, e fra i sociologi, più o meno superficiali, dell'estetica, lo Squillace e il Piazzi.

Ma il vizio o l'errore comune a questa, come a tutte le altre interpretazioni e indagini positivistiche del bello e dell'arte, consisteva in ciò che non tanto il concetto del Bello si perseguiva quanto i fenomeni esteriori e le opere nelle quali esso viene riconosciuto. Cosicchè esse indagini presupponevano sempre quello di cui andavano in cerca, cioè appunto il concetto del Bello. Non fu in

verità del tutto vana l'opera data da psicologi, sociologi, storici per indagare i caratteri del sentimento estetico e le condizioni empiriche dalle quali sorge l'opera d'arte, ma essa doveva alfine far risorgere anche nei meno avveduti la coscienza di un problema più profondo, quello riguardante le ragioni filosofiche del Bello e il suo posto nella vita generale dello spirito.

CAPITOLO SECONDO.

Le moderne teorie del Bello.

1. — Ora, questo non poteva accadere che in un rinascimento della impostazione idealistica del problema filosofico. Il che avvenne, per il concorso di varie correnti di pensiero dell'Italia e della Francia; come della Germania, dell'Inghilterra e dell'America, già sul finire del secolo scorso e nel primo decennio del secolo presente.

Riportato il punto di vista della indagine filosofica dall'esterno all'interno, dalla natura allo spirito, si andò ricercando, anche per il Bello, il motivo fondamentale nella essenza stessa dell'attività spirituale.

Già il De Sanctis (1817-1883), che pure assecondava la reazione positivistica come atta a dare un contenuto realistico nuovo alla vita italiana risorta, aveva con precisa visione e incisiva parola insistito sull'autonomia dell'arte illustrandola nei suoi magnifici *Saggi critici* (1869 e 1872) e nella *Storia della letteratura italiana.* Per il De Sanctis, che s'era educato nella filosofia dell'idealismo post-kantiano, non v'è altra bellezza che quella creata dallo spirito, cioè l'artistica; e questa poi è data, non dalla rappresentazione del generale e dell'astratto o da una sua corrispondenza a tipi o norme ideali (*Saggi*, III, 87), ma dal concreto, dal determinato e particolare; non quindi dalla natura concettuale del mondo rappresentato, il quale può essere di variissimo contenuto, ma dal modo come la cosa stessa viene presentata, dalla *forma*, che essa assume. « Apparisce l'estetica quando apparisce la forma, nella quale quel mondo è celato, fuso, dimenticato e perduto. La forma è sè medesima, come l'individuo è

se stesso, e non c'è teoria tanto distruttiva dell'arte quanto quel continuo riempirci gli orecchi del bello, manifestazione, veste, luce, velo del vero o dell'ideale. Il mondo estetico non è parvenza, ma è sostanza; anzi è esso la sostanza, il vivente; i suoi criterii, la sua ragione di esistere non è in altro che in questo solo motto: Io vivo » (*Saggi critici*, ediz. Treves, vol. III, pag. 96). In arte, dice altrove, noi vogliam vedere il concetto « muoversi, animarsi, prendere carne, divenire una forma »; non, s'intende, la forma che si riduca « a lingua e stile, a distribuzione delle parti, orditura del discorso, connessione degli episodii, unità in una giusta varietà ecc. »; tutto questo è « la parte meccanica di un lavoro »; ma s'intende la forma che è vita o realizzazione di vita. L'arte « ha per obbiettivo il concreto, la forma, l'idea celata e dimenticata nell'immagine. La scienza è il genere e la specie; l'arte è l'individuo o la persona, e più vi scostate dall'individuo, più sottilizzate e scomponete, e più vi allontanate dall'arte » (*Saggi cit.*, II, pag. 189).

L'arte quindi non ha nulla a fare nè col vero nè col buono: « l'arte non è nè filosofia nè storia »; e domandare alla poesia uno scopo morale, « gli è un falsificare ad un tempo la morale e la poesia; ciascuna ha la sua verità, la sua ragion d'essere » (*Saggi cit.*, I, pag. 69). Di qui, però, non si deve trarre la conseguenza espressa nel motto celebre: l'arte per l'arte. « Che a fare opera d'arte si richieda l'artista, vero. E che scopo dell'arte sia l'arte, verissimo. L'uccello canta per cantare, ottimamente. Ma l'uccello cantando esprime tutto sè, i suoi istinti, i suoi bisogni, la sua natura. Anche l'uomo cantando esprime tutto sè. Non gli basta essere artista: dee essere uomo » (*Saggi cit.*, III, pag. 7). Onde l'arte è bensì forma, ma non vuota forma; è forma a cui s'adegua un contenuto essenzialmente umano, cioè spirituale. Col Parini, dice il De Sanctis, « comincia a spuntare il poeta, perchè dietro all'artista c'è l'uomo ». « La perfetta armonia che è nel-

'uomo, passa nell'artista, è lo spirito che penetra in tutto il suo contenuto poetico, e gli dà una propria fisionomia ».

Nel poeta, adunque, nell'artista c'è l'uomo, ma esso vi è e si esprime, non nelle vie e nelle forme dell'intelletto ragionante o della volontà operante, bensì in quella della fantasia creatrice. Il De Sanctis distingue nettamente fra immaginazione e fantasia: l'una è, in fondo, quella che i psicologi moderni chiamerebbero attività riproduttrice delle rappresentazioni, epperò tanto più alta e migliore, quanto più pronta e viva e ricca nelle riproduzioni stesse; l'altra è veramente l'attività creatrice di fantasmi, costruttrice di figure vive, cioè concrete e determinate, inconfondibili con altre, provviste di una propria individualità, ricche di un proprio mondo. L'arte di Victor Hugo, per esempio, egli dice: « rimane nelle basse regioni dell'immaginazione, senza sublimarsi a fantasia; ci dà delle immagini, non il fantasma » (*Saggi cit.*, II, 103). Così nel Prati c'è una viva immaginazione, ma non quella potenza creatrice che è in Omero, Dante, Ariosto « le tre fantasie del mondo » (*Saggi cit.*, I, 83). L'immaginazione rimane ancora, si potrebbe dire, un potere analitico, luminoso e brillante fin che si vuole, ma sempre disperso e, in un certo senso, passivo; la fantasia è un vero potere sintetico e creativo, che, cioè, vede nella sua unità il proprio fantasma e gli alita dentro la vita dello spirito.

La creazione poetica, e quindi il bello dell'arte, sta nella intuizione fantastica, ma sintetica, del tutto e delle parti: la creazione è « la concezione nel suo insieme e nelle sue parti fatta persona viva » (*Saggi cit.*, I, 83).

Ora in tutte queste proposizioni che l'acutissimo e concretissimo ingegno critico del De Sanctis piantava qua e là nelle sue analisi estetiche quasi come pilastri a cui si appoggiava tutta quanta la sua opera di storico, di commentatore e di interprete delle produzioni lette-

rarie, vi erano bensì gli elementi essenziali di una dottrina estetica, non ancora la dottrina. Mancava il ripensamento filosofico di quei principii medesimi nella luce d'una più ampia e organica teoria dello spirito.

2. — Questo seppe compiere BENEDETTO CROCE (Pescasseroli, 1866), che in un certo senso può dirsi discepolo del De Sanctis, mentre, d'altro lato, si riallaccia al pensiero di G. B. Vico, e compone gli elementi dall'uno e dall'altro derivati nella impostazione idealistico-hegeliana del problema filosofico, per quanto con originalità ripensato.

I concetti principali a cui si può ridurre l'Estetica del Croce mi pare siano i seguenti:

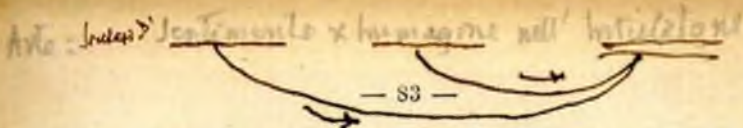
a) *Il bello non esiste fuori dello spirito, ma solo nello spirito;* non si può quindi parlare di un bello naturale o fisico, come se ci fosse qualcosa di bello al di fuori dello spirito, il quale invece lo fa essere nell'atto in cui lo pensa o se lo rappresenta come tale. In questa proposizione si riflette la tesi kantiana, che è, in fondo, accolta (sebbene con interpretazioni e conseguenze diverse) da tutta la filosofia moderna, la tesi, cioè, che il mondo con tutte le sue proprietà e le sue leggi esiste in rapporto col pensiero, ed è quello che è per noi in forza di certe funzioni fondamentali inerenti allo spirito, o *a priori*. Il bello è appunto uno dei modi in cui il mondo viene pensato dallo spirito; è, quindi, si può dire, una *sintesi a priori*, cioè una particolare unificazione del dato sensibile con lo spirito, compiuta direttamente da questo in un momento del suo sviluppo. Il bello, adunque, in quanto è posto o creato dallo spirito, è sempre un bello artistico; e l'attività spirituale che in esso si manifesta è l'*arte*.

b) Ma in che cosa l'attività dell'arte si distingue da ogni altra specie di attività? Cioè: in che cosa consiste l'arte? *L'arte è una sintesi a priori compiuta dalla immaginazione* (il De Sanctis direbbe dalla fantasia) *nell'atto*

della intuizione, cioè un modo di rappresentarsi l'oggetto per fantasia anzichè per intelligenza. Nel che ricompare il pensiero del Vico, che considerava la poesia come una sapienza, e la faceva derivare dalla fantasia dei popoli primitivi; ma ricompare in una maniera più chiara e più organica, perchè quel modo particolare di conoscere, che è proprio della fantasia e dell'artista, viene concepito dal Croce come un grado dello sviluppo dialettico dello spirito, a cui succede, per necessità interiore, quello della conoscenza intellettuale e filosofica, e come radicalmente distinto da ogni forma di attività pratica, o sia utilitaria ed economica oppur morale.

c) Si tratta però di determinare più precisamente come la conoscenza (attività teoretica) propria della fantasia e dell'arte si distingua dalla conoscenza propria dell'intelletto e della scienza. La distinzione sta in ciò che *la intuizione del bello è sempre la intuizione di un particolare*, cioè di un oggetto determinato, preso nella sua concretezza viva (un fiore, un paesaggio, una battaglia, una madonna, una scena d'amore ecc.) senza alcun riferimento a principii generali a cui esso si subordini. Invece la conoscenza propria dell'intelletto o filosofica, il vero concetto o concetto puro, (non il pseudo-concetto,) è la rappresentazione proprio dell'universale, non astrattamente preso, cioè al di fuori della sua realizzazione, ma dell'universale realizzato o realizzantesi, dell'universale concreto, dell'idea (idea della qualità, dello svolgimento, della bellezza, della finalità ecc.) (cfr. *Logica*, p. I, sez. I).

d) Tuttavia, rimane ancora una oscurità: dato pure che il bello sia nella intuizione fantastica del particolare, si può chiedere se ogni intuizione sia veramente artistica. E il Croce risponde: essa è tale « solo quando ha un principio vitale che l'animi facendo tutt'uno con lei » (*Breviario d'estetica*, pag. 39). Ma qual è questo principio? Esso è *il sentimento:* « l'intuizione è veramente tale (cioè artistica) perchè rappresenta un sentimento, e solo da



esso e sopra di esso può sorgere. Non l'idea, ma il sentimento è quel che conferisce all'arte l'aerea leggerezza del simbolo: un'aspirazione chiusa nel giro di una rappresentazione, ecco l'arte » (*Breviario*, 42). *A produrre l'arte concorrono*, dunque, *due elementi: il sentimento e l'immagine composti nella perfetta e viva unità della intuizione;* onde non è possibile distinguere nell'arte o nel bello artistico il sentimento che lo muove e lo riempie di sè dalla immagine in cui esso si presenta o di cui si veste, cioè il contenuto dalla forma: l'arte è, ripete il Croce, « una vera sintesi a priori estetica, di sentimento e immagine nell'intuizione, della quale può ripetersi che il sentimento senza l'immagine è cieco, e l'immagine senza il sentimento è vuota » (*Breviario*, 52). Il pensiero del De Sanctis che in arte « la forma è tutto » è qui corretta e integrata in una più precisa concezione.

c) Dalle cose dette derivano alcune conseguenze, che hanno nella dottrina e nella critica estetica del Croce molta importanza. La prima conseguenza è questa: se l'arte è tutta quanta nella intuizione (così come fu intesa e chiarita), non c'è nulla fuori di questa; cioè quella che solitamente si dice la produzione o l'espressione artistica non è fuori della intuizione, ma è nella intuizione stessa. *Se arte è intuizione, intuizione è espressione.* Questa, dunque, cioè l'opera d'arte non è, in quanto arte, una cosa diversa dall'intuire, non dipende da un'attività diversa da quella che è viva nell'atto dell'intuizione; non è, quindi, un fatto dell'ordine pratico, ma dell'ordine conoscitivo. L'espressione artistica si identifica con l'intuizione (quanto si intuisce altrettanto si esprime, e l'artista che non esprime, non intuisce, cioè non è artista); ed è una cosa sola col conoscere per immagini, cioè con la conoscenza del particolare. Onde accade che, come del bello non si possono fare distinzioni e gradazioni, perchè il bello è sempre tale quando sia l'oggetto di una sintesi a priori estetica, così delle espressioni artistiche non si

possono fare distinzioni e classificazioni se non per ragioni e scopi del tutto estranei alla estetica intesa nella sua purezza filosofica.

f) Seconda conseguenza è che, se l'arte è intuizione espressa o espressione d'intuizioni, ***il linguaggio, in quanto sia***, non vuota parola, ma ***viva espressione di immagini è tutto quanto arte***, e non può intendersi altrimenti che come un fatto estetico, anzi, il fatto estetico universale. Se invece si concepisse l'espressione come qualcosa di aggiunto alla intuizione, allora anche il linguaggio parteciperebbe di tale natura, e dovrebbe esser pensato come un fatto di riflessione che si costruisce al di fuori dell'arte e si governa con criterii non artistici, ma logici. Allora il linguaggio diventa la grammatica, e l'espressione letteraria diventa rettorica, e l origine del linguaggio non si può spiegare altrimenti che come un effetto di riflessione, e quindi, in fondo, di una qualche convenzione. A queste conseguenze, che erano proprie dell'estetica e linguistica anteriori, sfugge completamente e radicalmente la teoria del Croce, per il quale « coincidenza di arte e linguaggio importa, com'è naturale, coincidenza di estetica e di filosofia del linguaggio, definibili l'una per l'altra, cioè identiche » (*Breviario*, 66).

Ecco le linee fondamentali della teoria estetica del Croce.

Essa poi, preme rilevare, si innesta in una organica *concezione della vita spirituale*, come distinta nelle due forme, la teoretica e la pratica, corrispondenti alle due forme di attività spirituale, la conoscitiva e la volitiva; e graduata nei due momenti, il momento del particolare (onde la conoscenza fantastica, da un lato; e la pratica economica, dall'altro), e il momento dell'universale (onde la conoscenza filosofica, e la pratica morale).

E inoltre genera dal suo seno *un concetto speciale della critica d'arte*. Questa infatti è per il Croce l'apprezzamento della espressione in quanto si identifichi con

l'intuizione, e dell'intuizione in quanto sia vera e pura intuizione, cioè intuizione vissuta direttamente dall'artista, non cercata o costruita riflessamente da esso, e perciò non sincera. Onde la critica deve per un lato ricostruire il processo di produzione dell'opera d'arte, ma per un altro giudicare se in essa la intuizione « sia reale come tale, e se e in quale misura non sia tale, cioè sia irreale: realtà e irrealtà, che in arte si chiamano bellezza e bruttezza, come in logica verità ed errore, in economia utile e danno, in etica bene e male » (*Breviario*, 116).

Giovanni Gentile (Castelvetrano, 1875) ha bensì fatto rientrare il problema del bello e dell'arte nel quadro della sua dottrina filosofica, presentandolo come il primo momento, di pura e assoluta soggettività, nello sviluppo dialettico dello spirito, ma non ha dato a questo aspetto della dottrina un particolare svolgimento.

3. — Si può dire, adunque, che col Croce la filosofia del bello abbia raggiunto la più completa e la più organica sistemazione. Rimangono tuttavia, a mio gudizio, nella dottrina del Croce alcuni punti oscuri e alcune proposizioni controverse, che è necessario indicare.

a) Osserviamo anzitutto che l'estetica del Croce poggia essenzialmente sopra questa serie di uguaglianze: bello = arte = intuizione = espressione = linguaggio. Ora che il bello, tutto il bello, senza residui, sia riducibile al bello artistico o soggettivo, che, quindi, non si possa parlare in nessun modo e per nessuna ragione di un bello naturale o oggettivo, è possibile soltanto in un assoluto idealismo, cioè in una dottrina che, chiudendosi entro lo spirito umano, riconduca entro i suoi limiti e nella sua attività tutto quanto il reale. Il che può trovare la sua ragione nella Critica kantiana, onde muove tutta la filosofia moderna, ma non ne deriva necessariamente. Infatti, anche rimanendo sulla base kantiana e partendo dalla attestazione primordiale e originaria della coscienza, si

può, anzi, a nostro giudizio, *si deve salire* (come ho cercato di fare nella Introduzione) *alla ammissione di un ordine spirituale oggettivo*, nel quale rientra lo spirito umano con la sua attività. Lo spirito, nel suo stesso sviluppo dialettico, importa la ammissione (come già Kant aveva visto nella *Critica della ragion pratica* e nella *Fondazione della Metafisica dei costumi*) di un principio universale assoluto, la Legge morale, che subordina a sè il mondo degli spiriti nella unità del Tutto. Allora il Bello può bene essere concepito come una espressione oggettiva di quell'Ordine, la quale trova la sua risonanza soggettiva nell'anima dell'uomo. Questo non è, dunque, di fronte al bello naturale, come Narciso al fonte, cioè in istato di chi contempla la propria immagine e la prende per cosa reale; bensì è nella condizione di chi riecheggia, come corda sensibile, alle vibrazioni dello Spirito infinito esprimentesi nella Realtà. L'uomo crea nell'arte il bello perchè determina e fissa nelle immagini della fantasia un raggio di quella luce che gli viene, per le arcane vie dello spirito, dall'Infinito.

b) Ma, quand'anche si voglia confinare l'Estetica entro i limiti del bello artistico, resta a chiedere se veramente il concetto di intuizione adegui quello di arte. Già il Croce aveva prevenuto l'obiezione quando scrisse: « la nostra identificazione ha contro di sè una veduta largamente accolta anche da filosofi, che considera l'arte come un'intuizione *sui generis*. Ammettiamo, si dice, che l'arte sia intuizione, ma intuizione non è sempre arte; l'intuizione artistica è una specie particolare che si distingue per un *di più* dall'intuizione in genere. In che poi si distingua, in che consista questo di più, niuno ha mai saputo indicare » (*Estetica*, 1ª ediz., pag. 15). Ma nel *Breviario* rispose alla obiezione *rilevando nel sentimento*, come si è visto, *quel di più, di cui andava in cerca*, e attribuendo ad esso la funzione del principio vitale che anima l'intuizione facendo tutt'uno con lei, onde « le grandi opere, e le parti grandi di quelle opere sono insieme

sentimenti e rappresentazioni; un sentimento gagliardo, che si è fatto tutto rappresentazione nitidissima » (*Breviario*, pag. 41). Senonchè il sentimento, se è, come appare da altri passi del Croce, il contenuto dell'opera d'arte (del bello artistico), di cui l'immagine o il fantasma sarebbe la forma, non può aver valore e forza di principio unificatore e animatore dell'intuizione, se non a patto di ammettere che esso non sia già il sentimento nella sua nuda e cruda manifestazione empirica, ma piuttosto, oserei dire, la vibrazione dell'anima quando nel rapimento estetico sente l'Infinito. Il Croce stesso, del resto, soggiunge: « Il sentimento o lo stato d'anima non è un particolare contenuto, ma è l'universo tutto guardato *sub specie intuitionis* » (*Breviario*, 53); cioè riconosce che il sentimento produce l'opera d'arte quando è, in un certo senso, il sentimento dell'Infinito. Con che si viene a confermare quel che sopra dicevamo circa il rapporto del bello soggettivo con un Bello oggettivo.

c) E da ciò anche deriva la osservazione circa un altro punto importante della teoria crociana. Secondo essa l'intuizione ha sempre per oggetto il particolare e rappresenta il primo grado nello sviluppo dialettico dello spirito, di cui il grado superiore è la rappresentazione dell'universale concreto o il concetto. Orbene, se è vero che il sentimento è la risonanza dell'Infinito nell'anima, l'immagine in cui il sentimento penetra e con cui s'identifica, non può più, per quanto circoscritta nella rappresentazione del particolare, esaurirsi in esso; bensì importa in esso un raggio di quella luce infinita; cioè, in altre parole, l'opera d'arte o, più semplicemente, *l'intuizione ci lascia intravvedere nel particolare l'universale*, ci fa partecipi, per mezzo delle creazioni fantastiche, dello Spirito stesso divino: nel che sta la radice della religiosità intrinseca alla vita dell'arte e il motivo della sua possanza educatrice. L'arte tanto più è perfetta, il bello artistico tanto più è alto, quanto più nella precisione e lucidità della immagine

Sentimento = tutto l'universo | Sentimento dell'Infin
Rappresentato = guardato
nell'intuizione = sub specie intuitionis

penetra l'onda di quel sentimento che è pura commozione dello spirito, che è sentimento dell'universale. Con ciò si spiega la frase del De Sanctis: « Anche l'uomo cantando esprime tutto sè. Non gli basta essere artista: dee essere uomo ».

d) Una terza uguaglianza del Croce ha bisogno di essere chiarita: intuizione = espressione. Se il bello è tutto nella sintesi a priori estetica, cioè nella unificazione di contenuto sentimentale e di forma fantastica, ne viene di conseguenza che esso è ad un tempo intuito ed espresso. Ma qui si giuoca un po' sull'equivoco. Il concetto di espressione che usa il Croce a questo riguardo non è quello medesimo a cui ci riferiamo quando si parla di espressione artistica. Il Croce intende dire che a costituire il bello artistico non occorre, in fondo, altro che la confluenza dei due elementi del sentimento e della immagine unificati nell'intuizione: la bellezza della Madonna di Raffaello o del Conte Ugolino dantesco è già tutta quanta nell'atto dello spirito, in cui e l'una e l'altro sono viste e sentite o, in breve, vissute dall'artista. Ma quando noi diciamo espressione artistica intendiamo veramente riferirci all'opera, in cui il pittore o il poeta o il musicista ha fermata la propria immagine e trasfuso il proprio sentimento. Ora, qui c'è veramente qualcosa che nella intuizione non c'è; c'è, come hanno rilevato bene il Baratono e il Colozza, uno *sforzo* per adeguare il reale all'ideale, il quale implica valutazione e scelta, ed è tuttavia un vero atto poetico: ma è un « fare », che non è confondibile o identificabile (come pure sembrerebbe al Croce) con un fare tecnico, cioè con un fare guidato da concetti scientifici o, in genere, empirici e sperimentali intorno alle proprietà e alle leggi della natura che viene adoperata in vista dei nostri fini: è bensì un « fare » *sui generis*. Se anche c'è nell'arte del poeta, del pittore, del musicista ecc., un lato propriamente tecnico (l'uso dei colori e delle linee o della rima e dei versi o dei suoni e dei toni ecc.), vi è

anche un lato essenzialmente artistico, cioè *un fare rivolto alla piena e perfetta adeguazione dell'opera alla intuizione:* è il « fare », in cui si rivela veramente l'opera dell'artista. Alla intuizione deve corrispondere l'arte, all'arte può soccorrere la tecnica; ma l'una non è l'altra; e, in fondo, l'opera d'arte può essere deficiente non tanto per l'ultimo dei tre momenti, cioè per la tecnica, quanto piuttosto per i primi due, intuizione ed espressione, che sono essenziali.

e) Finalmente è da considerare l'ultima eguaglianza crociana: espressione = linguaggio. Niun dubbio che essa deriva logicamente dalle premesse; ma anche qui mi pare si annidi un equivoco. Infatti il Croce, dovendo identificare linguaggio a espressione, deve intendere il primo nella maniera più universale, come includente qualunque forma di espressione, da quella fatta con la parola a quella coi gesti, con i suoni, con i colori ecc. Ogni linguaggio, in quanto traduca intuizioni, è espressione estetica, è arte, e si deve studiare e spiegare come fatto estetico. Ma il linguaggio così come solitamente viene inteso, in modo circoscritto e determinato, cioè come linguaggio fatto con parole, le quali rimangono, una volta inventate o costruite, come istrumenti significativi di pensiero, e si rapportano fra loro secondo certe convenienze, e si organizzano in costrutti determinati, *rispecchia e riassume in sè un lavorio spirituale che non è più estetico, ma logico*, che, cioè, non è dominato dal principio della intuizione, ma da quello del concetto. La tesi crociana è vera solo con riferimento alla origine dei linguaggi, che sono nati indubbiamente dalla necessità spirituale di esprimere intuizioni; e potrebbe forse anche dirsi che è vera sempre quando ci riferiamo all'atto vivo in cui l'uomo parlando si foggia il suo linguaggio e in esso traduce, magari anche costruendo parole nuove e nuovi costrutti, la propria intuizione; ma non è più vera quando ci riferiamo al linguaggio come prodotto di una secolare

elaborazione, che noi adoperiamo come strumento di formazione e comunicazione del pensiero, come organismo già bell'e costruito, entro cui può correre piana e quasi inalvearsi e adagiarsi la materia mobile del nostro pensiero.

4. — A conclusione di questo sommario sguardo critico dato alla teoria sul bello e sull'arte, possiamo fissare i seguenti concetti:

a) Il bello è l'oggetto di un atto mentale che si dice **intuizione immaginativa**, e che si accompagna a un particolare **sentimento detto estetico.**

La intuizione immaginativa differisce per un lato dalla *intuizione sensibile,* per l'altro dalla *cognizione intellettuale.* Differisce dalla prima perchè, laddove questa è l'atto per cui l'oggetto presente ai sensi e stimolatore di essi (per mezzo della sensazione) viene direttamente abbracciato in una rappresentazione (percezione sensibile), quella è **l'atto per cui in una sintesi immediata e vibrante di sentimento viene afferrata e vissuta dal soggetto una immagine.**

L'immagine poi può essere o semplice riproduzione più o meno esatta di intuizioni sensibili, oppure costruzione nuova risultante da una sintesi di elementi immaginativi diversi. Onde le *due specie di immaginazione:* la semplice o *riproduttiva,* e la *costruttiva* o fantasia.

La intuizione immaginativa differisce poi dalla cognizione intellettuale per due caratteri. Primo, perchè questa, la cognizione intellettuale, ci dà il *concetto della cosa,* cioè la rappresentazione costituita dagli elementi comuni a varie altre rappresentazioni e fra loro in certo modo ordinati (per coordinazione fra alcuni, e per subordinazione fra altri), onde si ha la *rappresentazione generale,* che può salire di grado in grado fino alla rappresentazione generalissima; quella invece, la intuizione immaginativa, ci dà la rappresentazione costituita di tutti gli elementi

nella loro concreta e piena individualità, onde si ha la rappresentazione fantastica del particolare. Inoltre: questa è rappresentazione che si consegue con un atto immediato della mente, la quale afferra in una sintesi sua l'oggetto; quella è rappresentazione che si consegue con un *atto mediato o riflesso* della mente, cioè con l'analisi di elementi comuni, la quale s'integra nella sintesi di essi nel concetto.

Fra la rosa-oggetto della cognizione intellettiva, e la rosa-oggetto della intuizione immaginativa, vi è questa differenza che nell'una si vede la rosa come appartenente a una specie di enti o come fiore (la rosa thea, la rosa del Bengala ecc.) o come vegetale o come ente organico ecc., nell'altra si vede la rosa come caratterizzata o individuata da' suoi colori, dalla freschezza delle tinte, dall'espansione dei petali ecc. Il sentimento poi, che s'accompagna alla intuizione immaginativa, è estetico in quanto si riferisce alla percezione sensibile e alla immagine conseguente: è, quindi, per un lato legato al senso, come accade di altri sentimenti (che, stando al significato etimologico della parola, si dovrebbero dire del pari estetici, cioè sensibili), ma per un altro lato è indipendente dalla realtà oggettiva della cosa, essendo invece piuttosto legato alla immagine o al fantasma e quindi all'attività creatrice del soggetto.

b) Dalle cose dette deriva: 1) che l'immagine intuita, se non ha l'universalità del concetto, non ha però neppure la singolarità esclusiva, propria della sensazione: la rappresentazione del particolare, caratteristica della intuizione estetica, è un atto sintetico che ce lo rivela in una luce spirituale propria; ed essa è, come universale, accessibile ad altre menti, e quindi l'immagine bella, a differenza della sensazione incomunicabile, può essere partecipata da tutti gli spiriti; 2) che il sentimento estetico, pur interessando il soggetto con le sue note e sfumature di piacere e di dolore, non lo interessa per il suo rapporto

con l'oggetto sensibile e coi vantaggi che da questo possono derivare, ma soltanto per il rapporto con l'immagine e per il valore di questa, onde può ben dirsi in un certo senso disinteressato.

c) Il bello è quindi per i suoi due elementi, l'immagine e il sentimento, l'uno formale, l'altro reale, un prodotto del tutto ed essenzialmente spirituale, una creazione dello Spirito; Kant lo direbbe una *sintesi a priori*. Ma, appunto per questo, **il bello rivela un profondo collegamento con tutta quanta la vita dello Spirito nella sua universalità oggettiva.**

Nella intuizione del bello, nella vita immaginativa ed estetica, e poi in quella propriamente artistica si riflette per via delle immagini e delle creazioni fantastiche la vera essenza della vita spirituale: vi è bensì il velo sensibile (impressioni di luci e di colori, di suoni e di canti, di parole e di voci umane ecc.), entro cui lo Spirito, dirò così, si asconde, ma intanto esso si rivela; e non v'è maniera, in certo senso, più naturale, più largamente comune del rivelarsi dello Spirito, di questo della intuizione estetica, nè vi è maniera che più di essa colpisca e affascini l'uomo. Infatti, per un lato, la stessa base sensibile dell'intuizione estetica la rende accessibile a tutti gli esseri in qualche modo dotati di sensazioni e di attitudini immaginative; e per un altro la sua essenza spirituale, pur in grado diverso a seconda della potenza stessa immaginativa, a tutti balena e su tutti s'impone.

Ma di qui anche deriva la importante conseguenza che la ricchezza, la potenza, la purezza, l'impeto della vita estetica e della artistica sono in diretto rapporto con la ricchezza, potenza e purezza della vita spirituale. Quanto più vasta e ricca è la vita estetica vera tanto più vasta e ricca è la vita spirituale in genere, tanto più intensamente vibra e riecheggia in essa la vita dello Spirito infinito. Ciò non implica la verità della proposizione inversa, cioè, che la ricchezza della vita spirituale,

o meglio la rispondenza dello spirito individuale allo Spirito infinito, importi seco la potenza della vita estetica; si vuol dire soltanto che, quando vi sia per la vita delle immagini e della fantasia la possibilità della creazione estetica, questa sarà tanto più ricca e alta, quanto più ricca e alta sarà la rispondenza dello spirito individuale allo Spirito infinito.

d) L'attività estetica o creatrice del bello, appunto perchè rampollante su dalla vita sensitiva e dalla immaginazione, è la più immediata e la prima forma di manifestazione della vita spirituale. L'uomo crea immagini prima che concetti; e nella bellezza delle immagini egli si versa, vivendo di esse e commovendosi variamente a seconda del loro spettacolo. *Il giuoco, che è libera creazione d'immgini*, *è*, dunque, *la forma iniziale di quella attività che poi si dirà arte*, quando delle immagini stesse e del loro vario comporsi in fantasie o in costruzioni nuove l'uomo si occuperà di proposito e con finalità determinate. Però anche allora non si attenuerà il carattere fondamentale dell'attività estetica, che è quella di essere una trasfusione completa del soggetto nella vita delle sue immagini, che con il loro vario volteggiare e comporsi, scomporsi e ricostruirsi in ordini nuovi davanti alla sua mente esprimono per le vie della bellezza la vita medesima dello spirito nella sua essenza universale.

e) In un certo senso si può ben dire che *il bello esiste nell'atto in cui l'immagine è intuita e sentita*, nel senso, cioè, che una tale immagine è appunto in quell'atto fatta esistere come bella. Ma con ciò l'opera d'arte non è sorta. Perchè essa sorga è necessario che il sentimento, onde si valuta come bella quella immagine, muova a tradurla esteriormente per mezzo di atti, i quali, in quanto non son rivolti a conseguire fini di utilità o di moralità, ma soltanto fini di bellezza, non sono atti nè tecnici nè morali, ma *artistici*. L'arte è, dunque, una

forma di attività umana produttrice di opere, nelle quali si traduce l'immagine bella.

In essa si riscontra il medesimo carattere di ogni altra forma d'attività pratica, di essere, cioè, rivolta al conseguimento di un fine; senonchè, laddove nell'attività pratica rivolta al conseguimento dei fini concreti e sensibili è necessario l'intervento del pensiero riflesso, e quindi della scienza; e nell'attività pratica rivolta al conseguimento di fini morali, è necessaria la coscienza della legge morale; nell'attività artistica invece quello che essenzialmente si richiede per il conseguimento del suo fine (l'opera bella) *è la presenza viva e luminosa della immagine intuita.* L'artista è tanto più felice e grande nella sua opera quanto più e meglio sa far risponder la materia al fantasma che gli splende dentro. Onde la creazione artistica, l'opera d'arte si produce in uno stato ben complesso e difficile, perchè per un lato essa richiede, come s'è detto, la presenza luminosa della immagine, che non deve appannarsi o contorcersi, che deve rimaner quella, cioè viva palpitante aerea, per un altro richiede pure la capacità di farle corrispondere l'opera, di esaminar questa in rapporto a quella, di studiarla, di correggerla, di perfezionarla. Onde non è vero che l'opera d'arte esca, come in un baleno, per un « *fiat* » creatore dalla mente dell'artista: *deve sembrar tale*, perchè deve appunto riflettere limpida e pura l'immagine, *ma non può esser tale*, perchè richiede quello studio, che fu detto anche la pazienza del genio. Non è, dunque, vero che l'artista crea in uno stato di ebbrezza; o per lo meno è vero che egli, pur essendo ebbro della sua immagine, sa piegarsi sopra di essa e pensarla in rapporto con la sua opera. È in un certo senso un ebbro che pensa, un pazzo che ragiona. I grandi artisti, o del pennello o della penna o della musica, hanno sempre rivelato le due opposte qualità insieme unite: l'estetica e pura visione della bellezza, il sapiente dominio dell'opera. Nè si dica che in questo sapiente

dominio dell'opera ci sia la tecnica, come se si uscisse dal campo vero e proprio dell'arte, per entrare in un altro, quello dell'uso dei mezzi empirici. Come già osservai a proposito della teoria crociana, *vi è veramente nell'arte un aspetto pratico o operativo* che le è caratteristico, e *che si distingue nettamente dalla tecnica:* ed è la traduzione in atti esterni adeguati della intuizione contemplata. La tecnica potrà aggiungersi, e sarà tanto più complessa e raffinata quanto più progredirà la conoscenza dei mezzi empirici, a cui l'artista deve pur ricorrere; ma non è essa quella che costituisce veramente il pregio artistico dell'opera stessa, il quale è dato invece da quel « fare », che non è nè tecnico nè morale, e che è l'impronta personale attiva dell'artista; si direbbe il suo « stile ». Lo stile infatti non è dato nè dalla intuizione, dalla ricchezza o varietà o freschezza delle immagini, nè dalla tecnica o pittorica o architettonica o musicale o poetica, ma dal modo speciale di esprimere le intuizioni e di adoperare i mezzi tecnici, cioè è dato dall'agire proprio dell'artista: lo stile veramente, come diceva il Buffon, è l'uomo, o meglio, l'uomo in quanto artista.

f) Da tutto questo deriva che l'arte, lungi dall'essere una imitazione della natura, è una vera creazione. Che nei fatti naturali, o meglio nelle percezioni sensibili e nelle rappresentazioni che su di esse si costituiscono stia la radice della intuizione immaginativa e della fantasia costruttrice, non significa nulla per rispetto al problema dell'arte. La essenza di questa sta precisamente, come s'è detto, nel modo onde l'espressione risponde alla intuizione: modo del tutto personale, e in cui si rivela la potenza creatrice e il genio dell'artista. L'imitazione della natura, in quanto è riproduzione di un oggetto (reale o fantastico), sia pure ammirato e contemplato come bello, non ha in sè nulla di artistico: nè la fotografia nè la fonografia possono pretendere a un valore artistico. La fotografia può essere tecnicamente molto

raffinata; non sarà mai opera d'arte, cioè creazione personale. La stessa recitazione acquista un valore artistico quando sia, non riproduzione esatta dell'opera letteraria, ma, in un certo senso, una vera interpretazione e quindi, in fine, una nuova creazione di essa: così era nella Duse.

Tutto questo però non significa che l'intuizione immaginativa, su cui poggia l'espressione artistica, debba prescindere dalla intuizione sensibile e dagli stessi concetti scientifici intorno alla natura. **La scienza, come l'esperienza, non uccide l'arte,** non soffoca l'immaginazione; anzi può porgere all'una e all'altra materia e motivi di nobilissime e originali creazioni. Infatti l'immaginazione onde nascono la vita estetica e l'arte, è, come si è detto, un modo di vedere le cose, di contemplare la natura e di goderne, che non ha, in un certo senso, nulla di comune col modo scientifico di osservare la natura; ma che può bene esistere accanto a questo e anzi trarne materia al proprio svolgersi. Se la visione estetica e l'espressione artistica rispondono al momento soggettivo della vita dello spirito e alla prima età di ingenuo e sereno abbandono di sè alle immagini, esse non sono negate alla mente dello scienziato nè sono fugate dal sopravvenire del momento oggettivista, perchè in fondo sono vie diverse di manifestazione della vita dello spirito. Lo scienziato può bene essere e rimanere poeta, non in quanto scienziato, ma in quanto spirito; e l'uomo maturo, come già ho avvertito, può bene conservare ancora nella vita estetica la beata semplicità del fanciullo in quello che essa ha di propriamente spirituale.

g) Così, del pari, l'arte per sua essenza **non ha per oggetto l'immagine e l'espressione del buono morale e della virtù.** Questa può rientrare nel campo dell'estetica e dell'arte, come il male morale e il vizio, ma ambedue *vi entrano come oggetti di immaginazione, non come fini del-*

l'azione intenzionalmente guidata e compiuta. Ciò non toglie che, essendo l'attività estetica e artistica una forma, come s'è più volte detto, della vita propriamente spirituale, essa sia per le radici collegata con la vita morale e con la religiosa, cioè con la coscienza dell'Assoluto e della Unità spirituale del mondo. Onde, in fondo, il grande e puro godimento estetico, la grande e pura creazione artistica fluiscono nella medesima corrente in cui si versa l'anima buona e pura: la virtù e la pietà non porgono, per sè, alimento all'arte, ma la informano di sè, perchè sono esse stesse informate di essenza spirituale.

D'altra parte la morale per sè non impedisce l'arte: l'uomo onesto e virtuoso non ha, come pur potrebbe sembrare a qualche decadente esteta, un impedimento alla vita estetica e artistica nella propria onestà e virtù; se la sua opera artistica è di scarso valore, ciò dipende dalla sua povera sensibilità immaginativa e dalla sua fiacca potenza espressiva, non dalla sua onestà e virtù; e se, viceversa, la sua sensibilità immaginativa e la sua potenza espressiva saranno grandi, esse troveranno nella moralità e nella religione profondi e sublimi motivi d'ispirazione, e si avvererà la piena concordanza di tutte le forme di manifestazione della vita dello spirito: così in Dante e nel Manzoni, in Michelangelo e nel Verdi.

h) Dopo tutto questo rimane da chiedersi: è possibile una distinzione di varie arti?

Alcuni infatti hanno distinto le *arti* in due gruppi: le *intuitive*, cioè quelle che producono oggetti belli per se stessi, e le *rappresentative* che producono oggetti aventi per ufficio di rappresentarci altri oggetti: del primo gruppo sarebbero l'architettura e la musica, del secondo la scultura, la pittura, la poesia. Ma è evidente che la distinzione non regge: essa è fondata sulla natura degli oggetti creati dall'arte, non sulla natura dell'arte, e fra i primi si fa una distinzione che esteticamente non ha

peso, perchè gli oggetti creati dall'arte, o siano il tempio o la sinfonia, la statua o il quadro o il poema, derivano in ogni caso il loro pregio artistico dalla piena corrispondenza della espressione alla intuizione immaginativa, non da qualche proprietà dell'oggetto, e tanto meno dalla sua idoneità a suscitare la rappresentazione di altri oggetti. Piuttosto si potrebbero (con un criterio, del resto, estrinseco ed empirico) **distinguere le arti a seconda della base sensibile delle intuizioni estetiche**, poichè è certo che talune arti, come la poesia e la musica, poggiano sulla intuizione delle immagini in noi suscitate dalle percezioni della voce umana e dei suoni; altre invece (pittura, scultura, architettura) poggiano sulle intuizioni di immagini suscitate dalle percezioni visive-tattili-muscolari insieme variamente associate. Ed è evidente che le prime, e specialmente la poesia (e in genere l'arte letteraria), in quanto sono fondate su percezioni, oserei dire, meno corpulente, cioè meno dense di elementi sensoriali, implicano intuizioni più schiettamente spirituali, onde partecipano di una dignità, in un certo senso, superiore alle altre. L'arte letteraria e la musicale hanno quindi una potenza di espressione della vita dello spirito che le altre arti forse non hanno, per quanto queste riescano a fissare le immagini in una maniera più precisa e più determinata.

A ogni modo, rimane sempre vero che, anche date le distinzioni delle arti belle, esse si **unificano sempre nella loro genesi e natura profonda**, quella di essere espressioni diverse della vita dello spirito compiute per la via delle immagini direttamente intuite, intensamente vissute.

i) E si comprende quindi ormai qual sia l'ufficio della critica d'arte, e in che cosa essa consista. Non certo si dovrà giudicare dell'opera d'arte con criterii forniti dalla conoscenza scientifica (rispecchia l'opera d'arte, nella rappresentazione che ci dà delle cose, la

natura nelle sue proprietà, nel suo processo, nelle sue leggi?), oppure con quella della valutazione morale (è moralmente lodevole o riprovevole, atta a suscitare propositi alti e nobili?), oppure con quelli della religione (risponde ai principii della fede o no?); bensì soltanto con i criterii forniti dalla natura della vita estetica e della produzione artistica. Il critico, colui che gustando l'opera d'arte o disapprovandola, cioè giudicandola bella o non bella vuole rendersi conto del proprio apprezzamento, non può uscire dal campo estetico; deve, quindi, entrare nella vita stessa dell'artista, riviverne i momenti della intuizione e della espressione, chiedersi se quella intuizione è stata vista con lucido occhio e sentita con sincera vibrazione dall'artista, e se l'espressione è, quindi, rispondente con pienezza di vita a quel fantasma, e se, in genere, in tutto il processo di creazione dell'opera si è trasfusa una grande anima, ha risuonato, come dice il Carducci, una nota del poema eterno della creazione, cioè dello Spirito universale.

Naturalmente si capisce come in questo processo di penetrazione nell'anima dell'artista e di ri-creazione dell'opera sua, la conoscenza precisa concreta piena della vita di lui, del modo onde si è formata la sua cultura, del suo atteggiamento di fronte al mondo e ai problemi della realtà debba esercitare una funzione primaria. Non è possibile giudicare l'opera di un artista se non ridiventando, in certo qual modo, lui stesso, pur rimanendo al di fuori o al di sopra; e non è possibile acquistare quella piena conoscenza, che oggi si usa dire storica, ma che è storica e psicologica insieme, altrimenti che attraverso una larga e ricca, ma sintetica e viva, informazione intorno all'artista medesimo. Onde si comprende come la dottrina filologica, archeologica, filosofica, psicologica ecc. sia necessaria, dirò così, come premessa o nutrimento al critico, il quale poi deve saper trarre da sè, dal suo potere analitico di penetrazione e dal suo potere sintetico di

elaborazione, e infine dalla sua stessa sensibilità estetica l'idoneità a vivere la vita dell'artista creatore, a partecipare con lui dell'attimo superbo della creazione. Difficilissima cosa, adunque, è la critica d'arte, eppure tanto attraente per ogni anima che ammirando la bellezza aspira ad abbracciarla nelle sue infinite forme di manifestazione, accostandosi per essa alla vita dei grandi artisti, nei quali parla lo stesso Spirito divino.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE [1]

(*secondo l'ordine della trattazione*).

PLATONE, *La Repubblica.* Traduz. Zuretti, Bari, Laterza. — *Convito e Fedro*, traduz. Acri.

ARISTOTELE, *Poetica*, traduz. Valgimigli, Bari, Laterza. — *Politica*, traduz. Costanzi, Bari, Laterza.

PLOTINO, *Enneadi* (traduz. di Mars. Ficino, Firenze, 1492), Texte établi et traduit par E. Bréhier. Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1924; traduz. it. di G. Galati, vol. I, Bari, Laterza.

AGOSTINO, *Le confessioni*, traduz. ital. di O. Tescari. Torino, Soc. ed. int.

ALBERTI L. B., *Della pittura*, libri tre. Milano, 1804.

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura.* Lanciano, Carabba.

SPINGARN J. E., *La critica letteraria nel Rinascimento.* Bari, Laterza.

VICO G. B., *La scienza nuova*, a cura di F. Nicolini, voll. 3. Bari, Laterza.

LEIBNIZ, *Œuvres*, Paris, Charpentier, 1842. — *Monadologie* avec éclaircissements di E. Boutroux. Paris, Delagrave, 1881.

— *Nuovi Saggi*, tradotti da E. Cecchi, voll. 2. Bari, Laterza.

BAUMGARTEN, *Aesthetica*, 1750. — *Meditationes philosophicae* (1735), a cura di B. Croce. Bari, Laterza.

KANT E., *Critica del giudizio*, traduz. di A. Gargiulo. Bari, Laterza.

SCHILLER F., *Lettere sull'educazione estetica*, traduz. it. di I. Trinchero. Torino, 1882.

COUSIN V., *Du vrai, du beau et du bien.* Paris, 1818.

(1) Anche qui non indichiamo che alcune, cioè le più accessibili, delle moltissime opere originali e di commento storico e critico sopra argomento estetico.

GIOBERTI V., *Del bello e del buono.* Losanna, 1846.

LIPPS TH., *Komik u. Humor.* Hamburg, 1898. — *Aesthetik, Psych. der Schönen u. d. Kunst.* Hamburg, 1903.

SPENCER H., *Principii di psicologia.* Paris, Alcan.

GUYAU, *L'art au point de vue sociologique.* Paris, Alcan.

SOURIAU, *La beauté rationnelle.* Paris, Alcan, 1904.

GROSSE ERNST, *Die Anfänge der Kunst*, traduz. franc. *Les débuts de l'art.* Paris, Alcan.

TAINE H., *Philosophie de l'art.* Paris.

PILO M., *Estetica.* Milano, Hoepli.

ARREAT L., *Art et psychologie individuelle.* Paris, Alcan.

DE SANCTIS FR., *Saggi critici.* Milano, Treves. — *Storia della letteratura italiana.* Bari, Laterza.

CROCE B., *Estetica*[5] (1ª ediz., 1902). — *Logica*[3]. — *Problemi di estetica*[2]. — *Nuovi saggi di estetica. Breviario di estetica.* — Inoltre: *La filosofia di G. B. Vico; Saggio sullo Hegel*, Bari, Laterza.

GENTILE G., *Teoria generale dello spirito come atto puro.* — *Sommario di pedagogia*, Bari, Laterza. — *Frammenti di estetica e di letteratura*, Lanciano, Carabba.

CESAREO G. A., *Saggio su l'arte creatrice.* Bologna, Zanichelli.

N. B. — Nella *Estetica* del CROCE, 5ª ediz., c'è una ricchissima e sapientemente ordinata bibliografia di tutta la storia dell'Estetica.

Utile a consultarsi è anche: ROLLA, *Storia delle idee estetiche in Italia.* Torino, 1908. (Cfr. recensione di B. Croce in « Critica », III, 221).

Vedansi inoltre:

CARAMELLA S., *Storia del pensiero estetico e del gusto letterario in Italia.* Napoli, Perrella.

CURCIO, *L'estetica italiana contemporanea.* Napoli, Morano.

FANCIULLI G., *La coscienza estetica.* Torino, Bocca.

RENSI G., *La scepsi estetica.* Bologna, Zanichelli.

TILGHER A., *Arte, conoscenza, realtà.* Torino, Bocca.

SEZIONE SECONDA

L'EDUCAZIONE ESTETICA.

Se è vero, come si è dimostrato, che l'attività estetica, corrispondente al primo momento della vita spirituale, ma includente sempre in sè, al pari di ogni altro, tutta quanta la vita medesima, si manifesta per i due lati **teoretico** e **pratico**, che pur si ritrovano in ogni altro momento successivo, perchè sono intrinseci allo spirito e indefettibili, ne viene di conseguenza che per l'un lato essa attività è essenzialmente **intuizione immaginativa**, per l'altro **espressione artistica.**

Onde accade che l'educazione estetica, in quanto si rivolge all'aspetto teoretico, e quindi all'intuizione, consisterà nel processo per cui questa, epperò l'immaginazione, viene alimentata, promossa e guidata; e l'educazione medesima, in quanto si rivolge all'aspetto pratico, e quindi all'espressione artistica, consisterà nel processo per cui l'attitudine all'arte viene del pari promossa e guidata. Per l'un lato è **istruzione estetica**, per l'altro **incivilimento estetico.** Ma, come i due aspetti della vita spirituale si compongono a unità, sotto il dominio della volontà, nella disciplina, così l'istruzione estetica e l'incivilimento estetico dovranno trovare la loro unificazione in un atteggiamento complessivo dello spirito, in un ordine interno che noi chiameremo **disciplina estetica.** Talchè la trattazione pedagogica del tema si dividerà naturalmente in tre parti fra loro distinte, e pur fra loro intimamente collegate.

CAPITOLO PRIMO.

L'Istruzione estetica.

1. — Chiamiamo *istruzione estetica quel complesso di procedimenti didattici, per i quali si favorisce la vita dello spirito, in quanto esso si rappresenta*, o con il materiale direttamente fornito dalle sensazioni o con quello delle sensazioni riprodotte e associate nelle immagini, *il particolare e determinato.*

Infatti si possono distinguere, come già s'è accennato, due forme della intuizione: *la diretta e* sensibile, *e la indiretta o* immaginativa; l'una è provocata direttamente dagli oggetti che cadono sotto i sensi; l'altra è data dalle immagini che, anche in assenza degli oggetti sensibili, si producono nello spirito.

La intuizione immaginativa, poi, fu anche distinta da alcuni psicologi in altre due: *intuizione immaginativa semplice* e *intuizione immaginativa composta o costruttiva*, a seconda che l'immagine corrisponda a oggetti altra volta caduti sotto i sensi, o si costituisca di elementi raccolti e composti in nuova unità dalla mente. Ma questa distinzione fu negata da altri psicologi, ai quali sembra, e ci pare giustamente, che l'immaginazione, in quanto è composizione di elementi sensazionali in rappresentazioni intuite, è sempre costruttiva, siano o non siano tali rappresentazioni rispondenti a quel che si dice il reale.

Qui, a ogni modo, dobbiam considerare l'opera della immaginazione in sè, cioè nella chiarezza, precisione, plasticità e freschezza o vivacità delle sue intuizioni, non nella sua più o meno esatta corrispondenza col mondo esteriore. L'origine, e quindi la bellezza, dell'arte sta tutta lì: nell'atto della intuizione immaginativa.

È certo però che, anche considerando le intuizioni in se stesse, noi potremo distinguerle a seconda degli elementi sensazionali su cui esse prevalentemente poggiano, e quindi a seconda delle arti che ne derivano, come già si è osservato. Vi sono infatti *intuizioni poggianti sulle sensazioni visive e sulle tattili e muscolari* fra di loro strettamente collegate, e *intuizioni poggianti sulle sensazioni uditive;* nel primo caso si hanno le intuizioni delle forme, dei colori, delle distanze, delle ombre e delle luci, dei movimenti e delle prospettive; nel secondo le intuizioni dei suoni, dei fragori, delle melodie e delle armonie, delle voci e delle parole, delle frasi dette e delle frasi cantate. Dalle une nascono le **arti del disegno, della costruzione e della plastica** (onde poi per un lato le varie maniere del disegnare e del dipingere, e per l'altro le varie maniere dello scolpire e del costruire); e dalle altre nascono le **arti dei suoni** vocalici e strumentali e la stessa **arte della parola**, per quanto questa sia fornita, per la propria natura intellettuale, di una particolare impronta e, direi, superiorità su ogni altra.

Ora è evidente che l'istruzione estetica avrà per scopo di alimentare e dirigere l'immaginazione in vista di una sempre più precisa, più viva e più ricca esplicazione sua nell'infinito campo delle intuizioni; epperò consisterà nel fornire quei mezzi, nel creare quell'ambiente, nel far compiere quegli esercizi, per i quali l'immaginazione venga eccitata a svolgersi, e trovi nella gioia stessa del proprio svolgimento nuovo motivo di esplicarsi e di espandersi.

2. — Anzitutto occorrerà mettere il bambino e il fanciullo, come del resto, anche il giovinetto e l'adulto, in un ambiente tale, che per le varie sensazioni, come per finestre aperte, vengano allo spirito le più vive, più brillanti e più numerose intuizioni. Onde *la natura fisica* con i suoi infiniti spettacoli agli occhi dispiegantisi di fiori variopinti, di nuvole vaganti, di stelle che scintillano, di

germogli che si aprono, di insetti che sciamano, di uccelli che volano, e con quegli altri, pure infiniti, che parlano all'orecchio, di rivi sussurranti, di onde fragorose, di pigolii sommessi, di canti festosi, di trilli, di gorgheggi, di gemiti, di lamenti, e con gli spettacoli più vasti e più complessi di praterie e di foreste, di fiumi trascorrenti fra rive boscose, di valli profonde fra erte pareti, di nevai scintillanti al sole — deve esser presentata all'educando, sì che egli, anche non dirigendo di proposito l'attenzione su questo o su quello spettacolo, se ne imbeva tuttavia, cioè attinga quasi inavvertitamente da quella ricca fonte di sensazioni e di emozioni il dolce liquore della bellezza.

All'ambiente fisico si aggiunga poi quello proprio dell'uomo, cioè la casa e la scuola, entro cui l'educando vive, e che devono essere del pari presentati e disposti in modo che sorgano frequenti le rappresentazioni del bello. Onde appare necessaria: 1° la *decorazione* semplice ma viva della casa e della scuola, dove gli stessi motivi forniti dalla natura, come i fiori, le piante, gli animali, le stelle, le nuvole, i prati, i ruscelli, ritornino quasi fermati e fissati davanti all'occhio nell'attimo più interessante; e 2° *la esecuzione musicale* nella scuola, che va dalla più semplice emissione di voci di donna piane e soavi, e di suoni strumentali (del piano o dell'armonium e, perchè no?, della cetra o dell'arpa) chiari e squillanti oppure anche gravi e profondi, fino alla recitazione artistica da parte del maestro di poesiole, di favole e di fiabe anche intercalate da brevi musiche, e fino alla esecuzione di brevi canti e di melodie, che siano dall'uditore afferrate facilmente nel loro motivo fondamentale.

Da tutto questo si vede quanto giovi alla educazione estetica *la scuola fatta all'aperto* in mezzo alla natura, o anche in ambienti chiusi, che però abbiano, al pari della natura, l'impronta della freschezza viva e della semplicità

pura. E quanto giovi nell'un caso e nell'altro: 1° *l'opera del libro*, che con illustrazioni dipinga e con parole racconti leggende e fiabe, suggerendo visioni di luoghi luminosi e ameni, di paesaggi incantati, di figure affascinanti, e 2° *l'opera del maestro* che s'intoni all'ambiente, che, cioè, veda e osservi, e inviti a vedere e osservare, le piccole umili coso belle, il fiore nascosto, l'insetto dalle ali luccicanti, la gemma che spunta, e le più grandi cose, quali il temporale che s'addensa o la cascata che spumeggia; e sappia con la parola viva che coglie ed esprime l'intuizione e suscita l'interesse e muove immagini nello spirito dell'alunno, istruirlo esteticamente, cioè avviarlo a vedere, a scoprire, a notare la bellezza.

All'opera del libro e a quella del maestro si può aggiungere come efficacissima per l'istruzione estetica l'azione dei mezzi tecnici forniti dalla moderna industria: la proiezione luminosa, la cinematografia, la fonografia, quando siano con sapienza di scelta e con sobrietà adoperati.

3. — Ma qui sopraggiunge il secondo momento della istruzione estetica, quello che consiste nel far osservare, cioè nel suggerire, con opportuni richiami di immagini e rilievi di particolari e analisi di impressioni fuggevoli nuove intuizioni, che rampollano su dalle primitive più indeterminate, e si precisano, si illuminano e si imprimono per più rapporti nella mente. Qui non si tratta di far osservare, con scopi di conoscenza scientifica, cioè per muovere all'astrazione delle note comuni e alla formazione dei concetti, bensì di far osservare per rimanere nel particolare e fra i particolari, per fissarne meglio l'immagine e arricchirla di note e renderla, oserei dire, più pulsante di vita: richiamare un'immagine con un'altra, una visiva con una uditiva, rilevare somiglianze e differenze di forme, di linee, di colori, di motivi; parlare, insomma, per immagini. Onde l'osser-

vazione sarà minuta, ma non minuziosa, precisa, ma non pedantesca, ricca, ma non opprimente.

E, poichè siamo nel campo estetico, l'osservare sarà anche ad un tempo un giudicare esteticamente, cioè un rilevare e far rilevare le gradazioni, le armonie, i contrasti di colori, di linee, di forme, di suoni, di motivi musicali, in rapporto con le intuizioni espresse o suggerite. O, in altre parole, si dovrà nella istruzione estetica esercitare l'educando a formulare il proprio giudizio circa il bello che si presenta alla sua anima, a tradurre quindi le sue espressioni ammirative o spregiative in giudizi di confronto tra le varie apparizioni e specie di bellezza. Nel che c'è bensì un atto di riflessione intellettuale, ma senza che per questo si appanni o si sciupi l'incanto e la freschezza della immagine intuita. Il fanciullo che getta un grido d'ammirazione dinanzi a una bella aiuola fiorita di rossi tulipani e di pallidi giacinti, o che rimane incantato dinanzi alla gabbia del pubblico giardino, dove saltano e cinguettano uccelli dalle agili forme e dalle penne iridate, può bene essere invitato a esprimere il suo giudizio di confronto fra l'uno e l'altro spettacolo, fra la bellezza calma e un po' fredda dell'uno, e la bellezza gaia e vivace dell'altro; può bene tradurre la sua intuizione in giudizio, e rendere, a un tempo, la prima più limpida e precisa.

Con che egli si avvia a educare il suo gusto estetico, cioè la sua capacità di discernere il bello nelle sue varie forme, e la sua sicurezza nel valutarlo. Il gusto ha veramente la sua origine nella sensibilità: non c'è un gusto scientifico nè un gusto morale, mentre vi è un gusto per le cose che cadono sotto il palato; onde si capisce che ci sia un gusto per la bellezza. Ma d'altra parte il gusto estetico implica il giudizio su ciò che è intuito come bello; onde esso *si può esercitare con la riflessione sulle nostre intuizioni*, comparandole nei loro caratteri, nella loro vivacità e ricchezza, e mettendole in rapporto

con le espressioni corrispondenti. Il gusto, quindi, deve essere educato così che il buon gusto naturale, cioè la disposizione e prontezza originaria a fermare, a cogliere e ad esprimere immagini di bellezza, si vada facendo più fino per un lato, cioè più atto a discernere le gradazioni e le forme infinite della bellezza, più consapevole per l'altro, cioè più padrone di sè. E lo stesso cattivo gusto, che è la preferenza accordata alle intuizioni informi, cioè imprecise e generiche, oppur deformi, cioè comuni e grossolane, sulle intuizioni definite o delicate o rare, si andrà correggendo, sia per effetto delle impressioni suggerite da opere di bellezza in un ambiente di serenità e di finezza, sia con l'esercizio dell'osservare esteticamente e del riflettere sulle intuizioni fresche vive immediate.

Tutto questo, come si vede, è un processo di istruzione, perchè si compie sulle immagini o direttamente acquisite o sottoposte ad atti di riflessione.

4. — Un grado più alto nella istruzione estetica si raggiunge quando si passa, sia pure in forma semplice e rudimentale, a quella che si può dire la critica d'arte. Nell'opera d'arte, di pittura o di scultura, come di poesia o di musica, la intuizione del bello si trova così travasata o trasfusa nella espressione, che qualche pensatore, come abbiamo visto, non ha più saputo distinguere i due momenti, che a noi sembrano invece ben distinguibili, come appartenenti a due aspetti diversi della vita spirituale. Ma riman vero tuttavia che a chi contempla l'opera d'arte compiuta (non a chi ne osserva il processo genetico di formazione) espressione e intuizione si corrispondono, e nel loro corrispondersi sta il principio in base al quale l'opera stessa si giudica. Un'opera d'arte può non esser riuscita o esser mal riuscita a seconda che l'intuizione sia stata in se stessa mal vista o abbia trovata una espressione inadeguata oppure questa ecceda sopra di quella.

E il rilevare tutto questo può, almeno in gradi e forme elementari, essere anche del fanciullo, il quale, anzi, per la stessa ingenuità verginale della mente sgombra di pregiudizi, ha di spesso limpide impressioni estetiche e pronuncia giudizi pieni di precisione e di buon gusto. E sa criticare la vaghezza, l'inverosimiglianza, la goffaggine dell'opera d'arte con maggior schiettezza e vivacità di quanto non facciano i critici di professione, di spesso dominati da viete abitudini o induriti dalla pratica o annebbiati da interessi. Ma nel giovinetto e nell'adulto, più ricchi di esperienza estetica, l'osservazione e il giudizio del bello diventano del tutto consapevoli e fondati. Essi, però, devono: 1° essere appoggiati allo *studio storico della letteratura e dell'arte*, le quali hanno una così grande efficacia per la conoscenza comparativa delle opere, dei motivi estetici, degli stili; 2° essere approfonditi con particolare analisi della intuizione e dell'espressione dell'artista; 3° essere arricchiti e ravvivati dalla rappresentazione o riproduzione fantastica della stessa intuizione che è stata nella mente dell'artista, e dell'opera creativa ond'egli è giunto alla sua espressione. In tale critica d'arte si ha la forma più alta a cui si possa arrivare nella istruzione estetica.

Ma, si comprende come un tale grado, se presuppone i minori dell'osservare e del giudicare, richieda uno sviluppo della mente, che non è tanto dell'educando fanciullo o giovinetto, quanto piuttosto dell'adulto.

5. — Ora in tutto questo processo di istruzione estetica un principio fondamentale, che è quello, del resto, di tutta la vita dello spirito, va tenuto presente, ed è **il principio della libertà.**

La intuizione estetica non s'impone dal di fuori allo spirito, nè per forza di autorità, nè per suggestione di esempio, nè per effetto di riflessione; ma si forma direttamente dallo spirito, il quale scopre il bello là dove altri

nulla vede, e lo afferra e lo vagheggia là dove altri passa via superficiale o distratto. La libertà consiste appunto in questo sorgere della immagine nello spirito e fissarsi di questo in quella per un moto interiore non provocato da nessuna forza a lui stesso esteriore; e si capisce che essa sia essenziale al godimento estetico e alla espressione artistica; onde *non c'è arte dove non c'è libertà.* Ciò tuttavia non significa che l'educazione estetica si possa compiere in un qualsiasi ambiente, quindi anche in un ambiente antiestetico o inestetico: presentare al fanciullo le cose da altri intuite come belle, e metterlo e farlo vivere in un ambiente di semplicità e di grazia naturale o di sobrie opere e riproduzioni d'arte non vuol dire costringere il suo spirito sopra un binario segnato, ma vuol dire semplicemente offrirgli le occasioni e gli stimoli perchè in lui le immagini di bellezza liberamente si formino, e, appunto perchè libere, lo innamorino di sè. Qui, come in ogni altro caso, il principio della libertà non va inteso in modo astratto, come se esso si dovesse applicare al di fuori della realtà positiva e storica; bensì va inteso e attuato in rapporto a quella esperienza che si è andata formando intorno al bello. Ciò vuol dire che non si deve credere di rispettar la libertà mettendo o lasciando il fanciullo in un ambiente qualunque, nella fiducia che esso sappia sempre, anche di fronte alle aridità e difficoltà esteriori, rintracciare e scoprir la bellezza; bensì la libertà sua potrà stupendamente svolgersi entro quelle cose che già l'esperienza storica dell'umanità ha giudicato belle, derivandone gioia e vita dello spirito, e potrà in esse raccogliere liberamente le vive e fresche intuizioni, esercitare il suo gusto e affinare il suo senso critico.

Certo, v'è alla base di questo contegno *una profonda fiducia nella disposizione estetica dello spirito*, vi è la credenza naturale che l'uomo è nato per la bellezza, che, cioè, questa parla a lui in modo irresistibile o, meglio,

che la intuizione estetica è un momento necessario del suo sviluppo ed è comunicativa da uomo a uomo, all'infinito. Ma è, come sappiamo, una fiducia fondata nella considerazione completa e organica della vita spirituale.

D'altra parte, è evidente che *una imposizione esteriore*, mentre per sè non susciterebbe l'intuizione del bello, *ingenererebbe* poi, per la naturale tendenza dell'uomo, e principalmente del fanciullo, a subire il comando dell'autorità, il *giudizio insincero intorno alla bellezza, e quindi il gusto*, non cattivo, ma *falso*, per cui si prendono per belle talune intuizioni e immagini che non si sentono tali, ma che si reputano rispondenti a una norma derivata e accolta, o per rispetto o per timore o per imitazione o per calcolo, da qualche autorità esterna. E non v'è cosa più nociva alla educazione estetica del gusto falso, ingenerato dalla insincerità del giudizio e quindi dalla compressione o coazione estetica. Il cattivo gusto si può a mano a mano con lo spettacolo della bellezza correggere e anche affinare; il gusto falso è come una piega viziosa dello spirito, presa e mantenuta per un complesso di circostanze, sulle quali l'azione educativa resta inefficace.

6. — Orbene, il principio della libertà trova, nella educazione della infanzia e della fanciullezza, la sua naturale attuazione estetica nel fatto del giuoco. Il giuoco è la forma di attività propria della infanzia e della prima fanciullezza, le quali in esso si espandono e si svolgono. Nel giuoco, infatti, il bambino e il fanciullo esplicano tutte le proprie energie, e trovano stimoli all'arricchimento del loro spirito, e manifestano le proprie tendenze e preferenze più caratteristiche (1). Ma ciò che costituisce, da un punto di vista non soltanto psicologico, bensì anche filosofico, l'importanza del giuoco è che *in esso il fanciullo non si propone nessun fine esteriore alla*

(1) Cfr. mio vol.: *I dati della pedagogia*², pg. 253 e sgg.

esplicazione della sua medesima attività: egli giuoca per giuocare, ammucchia sassolini, o scava gallerie sulle arene del mare, oppure imbriglia e frusta il compagno come un cavalluccio, oppure veste e culla la bambola per il gusto di fare tutto questo, cioè, appunto, per il piacere di giuocare. Egli quindi vive con le sue immagini e delle sue immagini, le quali costituiscono tutto il suo mondo: di esso si interessa e si commuove, in esso riversa tutta la sua attività, non distinguendo ancora se stesso da quello, cioè non riconoscendone ancora il carattere immaginario. Il mondo del giuoco è per il fanciullo più vero che il cosiddetto mondo reale, e questo, in fondo, lo interessa in quanto si assimila a quello, e lo turba e lo irrita in quanto da quello lo allontana.

Orbene, in tutto ciò sta l'intima innegabile analogia, più volte notata, fra il giuoco e l'arte. Ma *il giuoco non è ancora l'arte,* perchè c'è in esso il momento intuitivo o teoretico, cioè la visione o la intuizione delle immagini, e lo scherzare con esse, cioè il trapassare dalle une alle altre, variamente componendole o scomponendole; non v'è ancora il momento espressivo e pratico in tutta la sua consapevole pienezza. Il fanciullo giuoca, ma non si arresta sulle sue creazioni, quando ad esse in qualche modo riesce; bensì quasi sempre le neglige o anche le distrugge non riconoscendo in esse un particolar valore di realizzazione di un ideale: per lui rimane ancora più interessante il giuoco che l'arte. Nell'arte invece l'opera creata, cioè la espressione realizzata, ha un proprio valore, che la rende degna di conservazione e di contemplazione; onde l'arte è bensì originata dal giuoco, ma non rimane nel giuoco, diventa una cosa seria. Il giuoco d'altra parte, finchè rimane giuoco, cioè inseguimento di immagini, non è mai una cosa seria, non è mai arte.

Ma, non ostante tutto questo, il giuoco è la grande matrice, offertaci dalla natura, della educazione estetica.

Lasciar giuocare liberamente, e, anzi, far sì che il bambino liberamente giuochi è la norma fondamentale dell'educazione estetica per l'infanzia e per la prima fanciullezza. Giuochi fondati sull'esercizio di tutti i sensi, principalmente della vista e dell'udito, del tatto e dei muscoli; giuochi con bastoncini, con cerchi, con birilli; giuochi di pazienza, di costruzione e di invenzione; giuochi all'aperto governati o non governati, di coltivazione o di giardinaggio, son tutte maniere che, in vario modo e in varia misura applicati (nei giardini d'infanzia o nelle case dei bambini della Montessori, o nelle scuole della Pizzigoni o della Montesca, o nell'istituto «J. J. Rousseau» del Claparède) hanno una diretta e potente efficacia sul nutrimento e sulla vita della immaginazione. I movimenti della mano, dell'occhio e delle membra, che corrispondono ai bisogni della vita fisica e la promuovono; la ricchezza e freschezza delle impressioni, che il giuoco suscita con i suoi molti aspetti, con le sue sorprese, con i suoi interessi; la stimolazione continua della parola che segue sinuosa agile pronta il corso delle immagini, tutto questo concorre a riempire l'anima del fanciullo di vive intuizioni, a sviluppare in lui la sensibilità per la bellezza, a stimolare le sue attitudini alla vera e propria espressione artistica. E del pari nell'età giovanile i giuochi sportivi, le passeggiate, l'alpinismo, i viaggi son tutte forme di attività, le quali, al di là del comune (per sè pregevolissimo) effetto igienico, hanno il grande vantaggio di suscitare emozioni e immagini estetiche, di popolare la mente di fantasmi lieti e sereni, di innondar l'anima di quella libera e candida gioia, che è l'alimento migliore dell'alta poesia e delle grandi opere d'arte.

Ma qui s'innesta sulla istruzione estetica l'altro momento educativo, che è quello dell'incivilimento estetico.

CAPITOLO SECONDO.

L'Incivilimento estetico.

1. — Esso è costituito da quelle *forme di attività educativa, per le quali si guida la espressione estetica dell'educando verso la produzione di opere fornite di un pregio d'arte*, cioè lo si induce a dare valore di bellezza alla propria opera. Parliamo di incivilimento estetico, perchè le varie arti (la pittura e la scultura, la musica e la danza, la parola e il canto ecc.), nelle quali la vita interna liberamente, cioè senza preoccupazioni utilitarie, si trasfonde, sono, per se stesse, vincoli di accostamento e di unificazione degli uomini nella comune civiltà; e perchè lo spirito, in esse rivelantesi come il principio unificatore, non rimane racchiuso entro di sè o librato in una sfera ideale, ma si realizza come opera, come produzione di speciali lavori (onde si hanno i *capolavori* delle varie arti), come esecuzione di atti. Le arti sono modi di agire, per cui il sentimento si esprime con libera spontaneità, e per tal guisa traggono l'uomo dalla solitudine incivile dell'egoismo al consorzio civile della mutua comprensione e convivenza. Le grandi civiltà storiche, di Ramsete o di Pericle, di Augusto o di Leone X, di Luigi XIV o di Napoleone, cioè le più cospicue forme assunte dal consorzio umano, sono accompagnate da grandi fioriture artistiche, e hanno trovato in queste il loro più caldo alimento. Onde l'educazione estetica, in quanto è rivolta a promuovere e guidare l'espressione artistica, può ben dirsi incivilimento estetico.

In quest'azione educativa vien tenuta quindi presente, non soltanto l'immagine intuita dall'educando, ma lo sforzo per cui essa si traduce, per mezzo della parola

o della mano, guidate dalla volontà consapevole e sotto l'impulso del vivo sentimento, in espressioni adeguate. In tale sforzo l'educando entra, molto più esplicitamente di quel che non fosse nella intuizione, in rapporto attivo col mondo esterno e co' suoi compagni sociali: la materia di cui si serve, gli strumenti a cui ricorre, le impressioni di lode o di riprovazione, di commozione o di indifferenza che in altri nota, a mano a mano che l'espressione della immagine esce dal suo sforzo estetico, son tutti fattori del suo incivilimento, cioè del suo estrinsecarsi sociale, della sua compartecipazione attiva, per mezzo dell'arte, alla vita comune, la quale, d'altra parte, in lui rifluisce nutrendolo, eccitandolo verso forme più ricche di vita.

Di qui deriva che le vie, per le quali si può compiere l'incivilimento estetico dell'educando, sono quelle medesime delle arti, per le quali la civilizzazione umana si è compiuta. Esse sono per un lato quelle poggianti sulla *espressione fatta per mezzo di linee, di forme, di colori* (onde le arti del disegnare e del dipingere, del costruire e del modellare), e per un altro quelle poggianti sulla *espressione fatta per mezzo di parole e di suoni* (onde le arti del dire, la musica e il canto). Le prime entrano nell'educazione come disegno e lavoro manuale, le seconde come lingua e musica. Esamineremo quindi queste diverse forme di attività educativa in rapporto con l'incivilimento estetico.

2. — **Il disegno**, come mezzo di educazione e come materia d'insegnamento, non è cosa dei nostri giorni soltanto. Esso ha precedenti sia nella dottrina che nella pratica pedagogica.

Nella dottrina si potrebbero citare T. Campanella (*Città del Sole*), G. A. Comenio (*Didattica magna*, cap. 21), G. Filangieri (*Scienza della legislazione*, l. IV, parte I, cap. 25), e più che tutti il Rousseau (*Emilio*, l. II), e il Froebel (*Educazione dell'uomo*); nella pratica si deve ricorda e

essenzialmente E. Pestalozzi, che ne' suoi istituti lasciava molto campo agli esercizi di disegno. Ma in verità si deve soggiungere che la finalità estetica fu quasi sempre in tali pensatori e maestri sopraffatta dalla considerazione del disegno come esercizio di addestramento della mano e dell'occhio alla esatta e precisa conoscenza delle cose o alla pratica dei mestieri. E anche nel secolo decimonono, quando esso fu introdotto nelle scuole elementari, vi apparve come sussidio dell'insegnamento oggettivo o come avviamento all'acquisto di abilità utili alla vita. Di qui la conseguenza che *il disegno era insegnato più come imitazione* di cose o di modelli *che come espressione di immagini;* più governato secondo norme precedentemente fissate che abbandonato alla libera e spontanea manifestazione, più legato ai mezzi esteriori di proposito costruiti (carta quadrettata, serie di linee e di figure geometriche, figure schematiche) che legato agli interessi vivi, ai gusti, alle tendenze dell'allievo (1).

---

(1) Nella nostra legislazione il disegno ha questa storia. La legge Casati (13 novembre 1859), parlando nel Titolo V dell'istruzione elementare non include il disegno nelle materie del grado inferiore, e solo per le scuole maschili superiori (3ª e 4ª) introduce i primi elementi della geometria e il disegno lineare (art. 315). Ciò vuol dire che non dava al disegno carattere estetico, lo escludeva per le donne, lo ammetteva soltanto come disegno lineare e lo associava alla geometria, evidentemente con intenzione di utilità pratica. La legge successiva del 1877, 15 luglio, riguarda soltanto l'istruzione elementare inferiore e non accenna affatto al disegno. Nei Programmi approvati con R. D. 10 aprile 1899 appaiono nella 1ª elementare «Esercizi di disegno su carta quadrettata, applicati ai lavori manuali educativi », e così pure nella II; nella III poi « facili motivi ornamentali e disegno a mano libera di oggetti che possano ritrarsi con semplici contorni »; nella IV non c'è più « l'aiuto della quadrettatura ». I programmi successivi, R. D. 29 gennaio 1905, portano nella V il disegno « con strumenti, di figure geometriche composte aventi carattere ornamentale », e nella VI compare il « disegno a mano libera e con istrumenti su modelli reali, e applicati al lavoro ». Si vede, adunque, come il disegno continuava a essere considerato essenzialmente come sussidio della preparazione tecnica, e quindi come disegno ornamentale e geometrico. Invece nei Programmi, R. D. 1° ottobre 1923, la preparazione al disegno è fatta nelle prime due classi con accertamenti del maestro sul « grado di capacità, d'intuizione e osservazione dei bambini », poi con « esercizi per la distinzione dei tre

Ora invece l'insegnamento del disegno è stato messo nella sua vera luce essenzialmente estetica, come forma naturale di espressione dell'anima, al pari della lingua. Come il fanciullo naturalmente si esprime per mezzo della parola, così del pari naturalmente si esprime disegnando. E come nell'un caso lo si educa favorendo e guidando all'autocorrezione la sua parola, così nell'altro caso lo si educa assistendo con vigile cura a' suoi tentativi di espressione, avviandoli a una forma sempre più limpida e ricca. In ambo i casi *il maestro non guida dal di fuori l'anima del fanciullo, ma dal di dentro;* cioè non le impone una sua norma, un suo fine, un suo percorso: ma la lascia esprimersi nella sua forma originale, e cerca di comprenderla, cioè di penetrare in essa, di scorgerne, con la più matura e rapida visione propria dell'intelligenza superiore, la direzione, il motivo profondo, le caratteristiche, e si industria quindi, senza rivelare il proprio intervento o farlo pesare, di porgere agli sforzi inventivi ed espressivi del fanciullo i mezzi più acconci, di indurlo all'autoriflessione e all'autocorrezione, di far sorgere sul tronco medesimo dell'interesse primitivo interessi nuovi e quindi nuove intuizioni e immagini. In questo modo l'anima del fanciullo si svolge e si rivela quella che è, si nutre e si arricchisce, si espande con gioia nella vita,

---

colori principali e dei tre derivati », infine con la « concentrazione dell'osservazione sopra un oggetto semplice, e disegno a memoria ». Per le classi III e IV si procede dall'accertamento « sul possesso del senso del rapporto, delle forme, della posizione, del colorito », ai disegni « a grandi linee fatti dal maestro sulla lavagna e riprodotti a mano libera dall'alunno », a « piccoli esercizi preparatorii al disegno dal vero », a « esperimenti di composizione dei colori », a « semplici disegni dalla memoria e dal vero », ai « piccoli schizzi a mano libera » ecc. Qui, dunque, il disegno è presentato nel suo valore estetico di spontanea espressione dell'anima, senza riguardo alle sue applicazioni pratiche ed è seguito nel libero svolgimento dell'anima puerile.

In Francia l'insegnamento del disegno incomincia nel 1880 con il metodo geometrico (detto di Guillaume), al quale fu sostituito con i decreti 6 gennaio 1909 il metodo intuitivo e libero. In Germania l'insegnamento del disegno ha incominciato a rinnovarsi in senso artistico dopo il 1887 per l'influsso di Giorgio Hirth e poi di Giorgio Kerschensteiner.

cioè nella stessa rivelazione di sè; e, pur nella varietà infinita delle attitudini e dei valori individuali, il disegno rimane a ogni modo sempre una forma potente di partecipazione artistica del fanciullo alla comune civiltà.

Da tutto ciò derivano alcuni suggerimenti metodici, che si possono riassumere così: *a*) invitare anzitutto il fanciullo alla *osservazione di oggetti naturali interessanti* (foglie, fiori, frutti, utensili domestici, istrumenti di lavoro agricolo, animali, nuvole ecc.), e farne cogliere con l'intuizione la linea, il contorno, la forma, le sporgenze, le sinuosità, le ombre, le luci, il colore, le tinte ecc.; *b*) scegliere e graduare gli oggetti medesimi secondo il *duplice criterio dell'interesse vivo*, che essi destano nel fanciullo (in rapporto con la loro novità, con la singolarità delle forme o la vivacità dei colori, con la loro attinenza agli usi, alle cerimonie, alle feste o domestiche o civili o religiose ecc.) *e delle difficoltà reali*, che gli oggetti presentano alla osservazione e al disegno (difficoltà derivanti dalla complessità o dimensione o lontananza ecc. degli oggetti); *c*) *lasciar ritrarre* l'oggetto così come il fanciullo lo vede, eccitando la sua attenzione ed espressione più che criticando, suggerendo più che correggendo, proponendo tratti, linee, tinte ecc. più che imponendo la propria visione, evitando sempre, come osserva saggiamente Lombardo-Radice, di « mutare la soddisfazione *intima* del lavoro e della creazione in soddisfazione *esteriore* di orgoglio e di buon successo », chè in tal caso crollerebbe « anche il disegno per sè e tutto quello che lo rendeva bello davvero »; *d*) *lasciar adoperare i colori*, che interessano molto l'anima del fanciullo e quindi aggiungono vita all'espressione, limitandosi a dare *quei consigli tecnici*, che riguardano l'uso dei gessetti o la mescolanza dei colori principali (bleu, giallo, rosso) nella formazione degli altri (il verde, il violetto, l'arancione).

Tutto questo riguarda il disegno dal vero, ma può estendersi del pari a quell'altra specie di disegno, più

propria di alcuni tipi di fanciulli, ma spontanea al pari della prima, che è il disegno a memoria o espressione di immagini riferentisi a oggetti già osservati e non più presenti alla diretta visione. In questo caso la personalità del fanciullo può anche meglio rivelarsi, perchè la rievocazione mnemonica della immagine mette in rilievo quelle qualità e quei caratteri, che più rispondono all'interesse e alle simpatie del disegnatore; onde l'intervento direttivo del maestro deve procedere con anche maggiore delicatezza e avvedutezza.

Finalmente una terza forma di disegno spontaneo, che risulta in certo modo dai due precedenti e che importa una nota di maggiore inventività, è quella del disegno descrittivo e narrativo, in cui il fanciullo esprime un complesso di immagini, costituenti nel loro assieme un tutto vivo (scene di animali, di bambini, di giochi; storielle, leggende, favole ecc.); onde può accompagnarsi e anche sostituirsi a una larga espressione orale. È questa la forma di disegno che impegna, in un certo senso, tutta l'anima del fanciullo, la rappresentazione delle cose, la varietà degli interessi e delle simpatie, la natura de' suoi sentimenti, il suo potere di osservazione, di analisi e di sintesi; onde si può dire che rappresenti il grado più alto a cui può giungere l'educazione estetica per mezzo del disegno. E si capisce quindi che, *associato alla espressione linguistica*, diventi nelle mani del maestro un mezzo efficacissimo di educazione completa del fanciullo e del giovinetto, e trovi nel *componimento illustrato* il suo luogo favorevole di attuazione didattica (1).

3. — Col disegno si collega strettamente, in quanto è, esso pure, modo di espressione dell'anima, e quindi in quanto ha valore artistico, il lavoro manuale. Su di esso

(1) Si vedano a tal proposito gli interessanti saggi raccolti e commentati con sagace amore e con finissimo senso didattico da G. Lombardo-Radice in *Athena fanciulla*, Firenze, Bemporad.

pure avevano da tempo richiamata l'attenzione degli educatori parecchi studiosi e filosofi, il Rabelais e il Campanella, il Locke, il Rousseau e il Basedow, il Pestalozzi e l'Herbart; ma soltanto nella seconda metà del secolo scorso, con lo svolgersi magnifico delle attività tecniche e industriali, esso si impose e si introdusse nelle scuole e nell'educazione come fattore importante di svolgimento umano. Ma anche di esso, come del disegno, più si vide l'aspetto utilitario-economico, o, al massimo e nel migliore dei casi, la efficacia per rispetto all'addestramento della mano e dell'occhio e allo sviluppo dell'intelligenza pratica, che non il suo aspetto estetico-artistico (1).

Eppure che esso sia rispondente, al pari del disegno, a una tendenza artistica naturale del fanciullo, lo prova

---

(1) Del lavoro manuale educativo si incominciò a parlare in Italia nel 1886, quando il GABELLI, che aveva visitato a Vienna, a Berlino, a Dresda scuole di lavoro manuale ne riferiva al Ministro della P. I. (v. GABELLI, *L'istruzione in Italia*, vol. II), e suggeriva di introdurre nelle scuole elementari «alcuni esercizi del metodo Froebel, per educazione dell'occhio o della mano, e per avviamento al lavoro, riservando questo all'età più provetta». Seguì nel 1887 una spedizione di maestri a Näas guidata dal VILLARI, che ne riferì poi in una relazione (*Nuovi scritti pedagogici*, 1891). Nel 1889 si fondò la Scuola di lavoro manuale di Ripatransone (Ascoli Piceno) diretta da E. Consorti; e nel 1899 i Programmi per le scuole elementari recavano ampie istruzioni per l'insegnamento del lavoro manuale, nelle quali il fine da proporsi era indicato così: «facilitare l'apprendimento delle cognizioni proprie del programma elementare, conferire al fanciullo abilità e attitudini giovevoli alla vita pratica». E in una circolare del 20 ottobre 1907 circa l'ordinamento didattico del corso popolare, si raccomanda il lavoro manuale come insegnamento facoltativo «inteso a educare lo spirito, disciplinare l'occhio e la mano a rendere accessibili e percepibili più facilmente certe relazioni di proporzione fra gli oggetti esteriori». Ma il fondamento estetico del lavoro manuale, come forma di espressione dell'anima del fanciullo, non era presente. Nei programmi, infine, del 1° ottobre 1923 il lavoro manuale è accolto accanto al disegno, ma senza istruzioni che lo riguardino; ed è poi più largamente svolto nei corsi integrativi, ma con indirizzo professionale.

In Francia il lavoro manuale, fu introdotto nelle scuole primarie nel 1882 con lo scopo di educare «per tempo la qualità di destrezza e di agilità, quella prontezza e sicurezza di movimenti che, preziose per tutti, sono più particolarmente necessarie agli allievi della scuola primaria». In Germania l'introduzione del lavoro manuale risale al 1820, ed è sotto l'influenza del lavoro svedese praticato e illustrato dal pedagogista Salomon.

il fatto che questo giuoca volontieri ammucchiando terra, sassi, conchiglie, o ripiegando carta, o tagliuzzando legni e pagliuzze per costruire oggetti o fabbricar piccoli edifici o dare in qualche modo concretezza di esecuzione a immagini della sua fantasia. C'è, evidentemente, in questo suo lavoro molto minor varietà di espressione che nel disegno, e ciò accade in forza della maggiore difficoltà che presenta la materia a essere maneggiata e adattata alle esigenze del pensiero; ma non si può negare che il fanciullo impiega con gioia molta parte della sua attività in tali giuochi, e riesce talvolta a ottenere in essi, press'a poco come ne' suoi abbozzi di disegno, risultati abbastanza felicemente rispondenti alle sue immaginazioni (per esempio: la capanna costruita con le carte da giuoco, il cappello da carabiniere, la barchetta con la vela, la fortezza con il fossato in giro o la montagnola con la galleria, ecc.).

D'altra parte è certo che *il lavoro manuale si accompagnò nello sviluppo della civiltà al disegno*, e i primi utensili domestici o agricoli (collane, monili, vasi, armi, vesti ecc.) sono il prodotto di una lavorazione attenta e delicata della mano e di una decorazione pittorica o plastica intimamente associate. Che se nel lavoro manuale il momento del tecnicismo (1), cioè del sapiente adattamento dei mezzi e degli strumenti al fine, è più emergente che nel disegno (onde esso appare che si avvicini di più alle materie scientifiche d'insegnamento), ciò non toglie che in esso la ispirazione artistica possa sempre manifestarsi, e che, anzi, tanto maggior valore ideale acquisti quanto più e meglio quella ispirazione vi appaia.

I lavori manuali più rispondenti alla possibilità della scuola e della casa per rispetto alla espressione estetica sono quelli esercitati sulla materia più molle e cedevole, quali la carta, l'argilla, la paglia, il sughero ecc., onde si

---

(1) Nella mia *Teoria dell'educazione*, sez. II, cp. 3, e nella mia *Didattica*, sez. II, cp. 1, ho considerato il lavoro manuale più in rapporto alla tecnica che all'arte.

hanno *lavori di ritaglio* e di costruzione, e *lavori di plastica*. Negli uni e negli altri si va dai più semplici esercizi di piegatura, frastaglio, intreccio, modellazione, a quelli più complessi e più ricchi, onde si ottengono oggetti diversi (cestelli, fiori, frutti, rilievi di foglie, di profili, di figure geometriche ecc.), nei quali la scelta e l'armonia dei colori, la precisione della linea, l'eleganza del contorno, la novità della invenzione hanno modo vario di manifestarsi in corrispondenza con le attitudini e coi gusti individuali. Quando poi al lavoro manuale si associ il disegno, così che l'uno sia come l'integrazione dell'altro, allora la potenza espressiva, cioè estetica, del lavoro raggiunge il suo grado più alto, come si vede principalmente in taluni *lavori femminili* (ricami, pizzi, merletti, arazzi, rilievi in cuoio, in metalli ecc.), che possono conseguire un grande valore d'arte e costituire, quindi, una forma efficacissima di incivilimento estetico: basti pensare allo splendore di tali arti in alcuni momenti della storia, come nel Rinascimento italiano o nel secolo francese di Luigi XIV.

4. — *a*) Ma la potenza di espressione estetica cresce immensamente quando dalle arti che hanno per loro istrumento di esecuzione la mano, si sale a quelle che hanno per loro mezzo la parola, onde la espressione diventa propriamente linguaggio.

Ma la parola può essere considerata sotto tre aspetti: l'estetico, il sociale, l'intellettuale.

Sotto l'aspetto estetico si può dire che la parola è, prima ancora del disegno e del lavoro, la forma di espressione universale, cioè propria di tutti gli uomini. Ed essa ha, di fronte alle altre, questa *duplice fonte di superiorità* che, per un lato, *non è legata alla natura fisica*, alla materia, la quale in certo modo delimita entro certi confini il potere espressivo delle altre arti; e per un secondo lato, mentre si riferisce a rappresentazioni e

intuizioni determinate, le esprime però con *termini che hanno una portata e applicazione universale.*

Dall'una fonte deriva che il campo, entro cui la parola può esercitare il suo potere di espressione, *è infinito come lo spirito*; la pittura infatti ha per sè il mondo delle linee e dei colori, la musica quello dei suoni, la scultura quello delle forme ecc.; ma la parola spazia largamente sovrana per tutti i campi, e rappresenta ogni cosa e ogni fatto: scene della natura e della storia, armonie di paradiso e cori celestiali, figure di giganti e danze di fanciulle.

Dall'altra fonte derivano l'aspetto e la funzione sociale della parola. Infatti l'espressione fatta per mezzo di essa non solo si rende agli altri sensibile col suono o con la scrittura, ma anche *si universalizza*, cioè ha in sè la potenza di comunicarsi a tutti quanti gli uomini e di essere da tutti afferrata, se non ugualmente sentita e apprezzata. La parola è quindi in un certo senso la più aerea, mentre è, nel medesimo tempo, la più determinata forma di espressione dello spirito: la più aerea, perchè la meno legata alla sensibilità e la più improntata di spiritualità; ma anche la più determinata, perchè precisa e fissa in maniera inequivocabile l'intuizione. Essa è veramente il Verbo che si fa carne, lo spirito che si rende sensibile, non perdendo della sua essenziale natura, che è la universalità, e quindi la capacità di parteciparsi a tutti quanti i soggetti.

Onde *la potenza associativa e civilizzatrice della parola è massima:* gli uomini parlano per il fatto medesimo della loro costituzione spirituale, e parlando si comunicano la propria vita interiore e fondano, pur nella varietà infinita delle espressioni individuali e dei conseguenti contrasti, la unità sociale. Così la parola ci si presenta anche come il tramite per cui lo spirito si realizza nelle opere della civiltà, per cui gli uomini si accostano, si intendono,

si scambiano sentimenti e si associano in propositi e forme molteplici d'azione.

Ma sotto un ultimo aspetto va considerata la parola, cioè sotto quello propriamente intellettuale. Essa infatti, in quanto è espressione concreta di intuizioni per mezzo di termini generali, arresta, in certo modo, il pensiero, cioè lo sottrae alla indeterminatezza vagante delle idee, e lo fissa, lo precisa, lo definisce; onde costituisce un appoggio e uno stimolo potente e insostituibile alla rievocazione del pensiero stesso, e quindi alla eccitazione di esso e al suo svolgimento. *Favorisce da un lato il processo di analisi* fornendo, con l'infinita capacità sua di costruire vocaboli, i termini corrispondenti ai varii elementi e rapporti che si vengono scoprendo, *e da un altro il processo di sintesi* fornendo termini riassuntivi delle comuni proprietà, i quali a loro volta costituiscono come tanti punti di partenza o punti di vista nuovi per un ulteriore sviluppo del pensiero (1).

Si vede, dunque, quanto grande e vasta sia la funzione della parola nella vita dello spirito. Ma qui dobbiamo restringerci a considerarla sotto l'aspetto estetico, cioè come espressione di intuizioni, come il mezzo più idoneo, per la sua ricchezza e varietà infinita di adattamenti e di manifestazioni, a dare forma e concretezza vivente alle immagini; onde diventa oggetto di particolare attenzione nell'opera educativa.

b) Nel parlare, in quanto sia, non una qualunque emissione di suoni articolati o pronuncia di vocaboli succedentisi in un certo ordine, ma essenzialmente espressione di anima, si devono distinguere varii elementi: **la voce, il vocabolo, la frase**; onde il valore estetico della parola è tanto maggiore quanto meglio si presentino singolarmente e si associno fra loro i detti elementi.

---

(1) Cfr. mia *Teoria dell'educazione*, sez. II, cp. 2.

La voce, con la sua particolare connessione di suoni, con il suo timbro, con la sua impostazione (la voce nella parola non è la voce nel canto nè nel grido nè nel bisbiglio o nel sussurro) è già per sè sola, in qualche modo, espressiva del sentimento (la parola piana e uguale, oppure variamente modulata, sommessa o alta, ferma o trepida ecc.) e quindi fornita di un valore estetico. Onde *deve essere curata* nell'educazione *sia per rispetto agli organi* che la emettono, e per i quali le attenzioni igieniche hanno una speciale importanza, *sia per rispetto al loro uso*, che deve essere moderato e sapiente. Di qui la necessità di far parlare i fanciulli singolarmente, e non in coro; di farli parlare a voce bassa e piana, non alta e forte; a voce naturale, e non forzata; a voce chiara, e non velata; di separare dai normali coloro che hanno organi vocali o uditivi imperfetti, onde possono esercitare cattiva influenza sugli altri; di esercitarli infine, quando occorra, alla giusta, cioè piana e chiara, emissione della voce. La ortoepia, cioè la retta pronuncia, non si deve, certo, confondere con la cura della voce, con la ortofonia, ma trova in questa una sua prima condizione.

Quanto ai vocaboli, è evidente che essi hanno valore estetico, in quanto siano precisamente rispondenti alla rappresentazione, ed esattamente pronunciati. Per rispetto alla prima condizione, è facile rilevare che, quanto maggiore è la ricchezza delle intuizioni, tanto maggiore deve esser quella dei vocaboli; e d'altra parte quanto più si favorisce questa in modo vivo e concreto, tanto più anche quella si accresce. L'intuizione ha bisogno del vocabolo per fissarsi e determinarsi; e il vocabolo, a sua volta, non viene veramente posseduto se non come veste o appoggio di intuizione, o anzi come intuizione vista, direi così, dal di fuori. Onde la necessità di *far intuire* e di *far parlare* a un tempo; di dare la *nomenclatura*, non come nudo elenco di vocaboli, ma come designazione di immagini in rapporto con le cose; di far *le lezioni di cose*,

non tanto come mezzo didattico efficacissimo per l'esercizio della osservazione, quanto come mezzo per la precisa ricca viva designazione di oggetti, di proprietà, di atti, di aspetti della realtà, e quindi per il loro valore estetico (1).

Per rispetto alla retta pronuncia dei vocaboli, è evidente la necessità di curarla attentamente, essendo la immagine della cosa e quella della parola (o scritta o detta) intimamente fra di loro collegate quasi in un tutto, così che la bellezza della intuizione si identifica per taluni oratori e scrittori con la bellezza della parola. Pronunciar bene, cioè nitidamente e armoniosamente, la bella parola è far rivivere altrettanto nitida e luminosa la immagine nella mente di chi ascolta. La scuola elementare ha, per questo riguardo, un fondamentale ufficio, perchè i vizi di pronuncia si assumono quasi sempre nelle prime classi, e si trascinano poi con grave danno della giusta ed efficace espressione linguistica.

Infine il parlare si conchiude nella frase, cioè nella locuzione espressiva di un complesso pensiero. Ora, la frase è esteticamente bella quando è sincera e immediata espressione dell'anima, cioè quando traduce in termini vivi le rappresentazioni vive. Per il che occorre lasciar libertà di espressione ai fanciulli nè intervenire con pedanteschi suggerimenti o divieti, con regole grammaticali meccanicamente apprese o con precetti stilistici incompresi: se una vita interiore di sentimento e d'immaginazione c'è, essa troverà la sua espressione adeguata. Piuttosto converrà intervenire per far rilevare la imperfezione della espressione per rispetto a una più ricca o più esatta rappresentazione, e per rispetto alla tradizione linguistica nazionale (cioè al valore e all'uso dei termini, alle forme nominali e verbali, alla costruzione sintattica), in modo che l'espressione, pur conservando la sua im-

(1) Cfr. mia *Didattica*, sez. II, cp. 2, e *Teoria dell'educazione*, sez. II, cp. 3.

pronta personale e nulla perdendo della propria freschezza, si uniformi alla tradizione linguistica della nazione.

È qui dove si inserisce la questione oggi viva del dialetto, che per essere la forma di espressione naturale e spontanea dell'anima popolare si vuole introdurre nella scuola e, in genere, consentire nella educazione. Ora, è indubitato che taluni vocaboli e locuzioni e componimenti dialettali (favole, leggende, cantilene, poesie, filastrocche ecc.) hanno una grande freschezza e potenza di espressione: i sentimenti e le fantasie del popolo (l'amore, il ricordo, il sogno, il rimpianto, lo sdegno, la disperazione ecc.) vi si riflettono con una vivacità rude e ingenua. E quando poi il dialetto venga adoperato da qualche grande artista (o sia il Porta o il Goldoni o il Di Giacomo, il Belli o il Meli o il Brofferio) per la creazione letteraria, allora si possono toccare alte vette di potenza espressiva (o idillica o drammatica o satirica o comica). Quindi si capisce che il dialetto possa costituire nella scuola una forma di espressione da accogliere, sia in quanto vi venga portata dall'alunno, che in essa vivacemente e liberamente traduce il suo pensiero, sia in quanto vi venga portata dal maestro nelle leggende, nei proverbi, nelle canzoni popolari, nei componimenti letterarii. Ma vi si deve *accogliere come un punto di partenza*, dirò così, *provvisorio* della espressione linguistica, come la forma immediatamente e ingenuamente viva, che genererà da sè un'altra forma altrettanto, ma mediatamente viva; *oppure come un aiuto* per giungere, attraverso a confronti e a correzioni, alla espressione linguistica nazionale. Può essere accolto come punto di partenza, in quanto si muova dalla ingenua espressione vernacola senza fermarvisi, ma la si abbandoni appena trovata la corrispondente nella lingua nazionale; può servire di punto d'appoggio, in quanto arresta e definisce l'immagine nell'attesa che il patrimonio linguistico si arricchisca.

Bisogna, ad ogni modo, riconoscere che il dialetto rimane sempre una forma di espressione *più angusta e più povera*, e quindi *meno educativa* della forma nazionale: più angusta, perchè riflette l'anima della regione, che è sempre, per la sua stessa formazione storica, un'anima più limitata di orizzonte e di interessi in confronto dell'anima nazionale; più povera, perchè la mancanza di una elaborazione del dialetto nei varii campi spirituali delle scienze, della filosofia, della religione, delle arti ecc., e la mancanza, quindi, dell'azione potente di grandi spiriti inventori e creatori, lo hanno mantenuto, press'a poco, nelle condizioni originarie di semplicità e di rozzezza per rispetto ai vocaboli, alle locuzioni, alle costruzioni sintattiche. Onde accade che il dialetto sia di gran lunga meno educativo della lingua nazionale, la quale è il risultato di un processo storico molto più ampio per concorso di menti, molto più ricco di elementi spirituali, molto più complesso di elaborazione, molto più potente per varietà, flessuosità, musicalità di espressione. Talchè la lingua nazionale, mentre favorisce e alimenta in maniera insostituibile il senso della vita e dell'interesse della nazione, riesce a favorire del pari, per mezzo della espressione appropriata e viva, lo svolgimento completo delle potenze spirituali.

c) Ma il linguaggio, come espressione estetica, non si esaurisce nella parola detta, bensì si estende a quella scritta e a quella letta.

Prescindendo per ora dall'aspetto tecnico della scrittura e del suo apprendimento, e considerando lo scrivere soltanto come forma o mezzo di espressione artistica, è evidente che essa non è fondamentalmente dissimile dalla forma verbale. Chi sa ben parlare, cioè esprimere nitidamente e sinceramente il proprio pensiero, sa anche ben scrivere (pur non essendo altrettanto vera, ma per motivi esteriori, la proposizione inversa); onde la necessità, per avviare a ben scrivere, di far parlare, di far esporre,

raccontare, descrivere, e di far consistere i primi esercizi di composizione nella semplice *esposizione scritta di quello che altrimenti potrebbe esser detto* (1): esposizione sincera, viva, precisa di una vita interiore realmente vissuta; esposizione, quindi, che può essere anche talvolta sgrammaticata, condita di qualche espressione dialettale, scorretta per riguardo alla ortografia, ma che, in quanto aderisce perfettamente all'immagine e consuona col sentimento, è semplice ingenua chiara, non rettorica, non esagerata, non leziosa, non goffa, non pappagallesca, non vuota. A tale *composizione, che è esposizione, e non imposizione*, si capisce che, come già fu avvertito, possa associarsi, come un sussidio integrativo naturale, il disegno, che dà concretezza maggiore alla intuizione raccontata e la fissa con una precisione di linee e con una impronta personale inconfondibile con altre.

Il cosiddetto *componimento illustrato* va inteso così, cioè come una forma di espressione che, a seconda delle tendenze e attitudini individuali, fluisce per le due vie dello scrivere e del disegnare fra di loro collegate e integrantisi. Allora l'educazione estetica si compie veramente in modo vivo e sincero; e, se non si giungerà nè per l'una nè per l'altra via all'opera d'arte, si sarà creata o favorita nell'anima dell'educando la capacità e la gioia di comprenderla e di gustarla quand'essa si presenti allo spirito.

Quanto al leggere, esso ha valore estetico, quando sia espressivo, cioè, quindi, fondato sulla intelligenza viva e sentita di quanto si legge. Per il che è evidente che una tale lettura deve essere preceduta, quando sia necessario, dalla spiegazione della prosa o poesia da leggere: spiegazione che deve essere, non tanto un commento analitico o grammaticale o lessicologico o storico o filosofico, quanto piuttosto una *presentazione sintetica* del brano o della poesia accompagnata da quelle particolari sobrie

(1) Cfr. mia *Didattica*, pg. 174 sgg.

osservazioni che sono suggerite dalla novità dei vocaboli e dalla oscurità della frase.

Nella lettura poi, in quanto sia fatta ad alta voce, conviene considerare le *modulazioni della voce* e le *pause*. Le modulazioni sono le variazioni nel tono e nell'altezza della voce a seconda dei sentimenti e delle immagini che si vogliono esprimere; le pause sono le interruzioni e sospensioni più o meno lunghe della lettura a seconda dei rapporti interni fra le situazioni spirituali rappresentate. Le une e le altre sono essenziali alla lettura espressiva, come le luci e le ombre in un quadro; ed è precisamente la loro mancanza ciò che rende la lettura monotona e greve, o la loro infelice distribuzione ciò che la rende inefficace. Quando invece la lettura sia ben fatta, allora essa ha la potenza di *far rivivere nella mente di chi legge e di chi ascolta* la vita interna dell'artista creatore, di farlo vibrare con lui nella emozione lirica o drammatica, nella contemplazione idillica, nella intuizione religiosa. Onde si ottiene l'effetto magnifico, e non cercato, di accostare le anime e, anzi, di fonderle in una sincera e calda unità di vita, cioè di realizzare, nel suo fondamento e valore interno, la civiltà umana.

Dalla lettura ad alta voce si passa naturalmente alla **recitazione a memoria**, che, se conserva i caratteri della prima, cioè se non degenera in fredda e meccanica ripetizione o in declamazione istrionica, può avere un grande valore estetico.

Un caso speciale di recitazione a memoria è quello del **dialogo teatrale**, dove la espressione estetica deriva dal concorso di elementi diversi e di particolari mezzi di espressione, quali il gesto delle mani, l'incedere della persona, il movimento delle membra, onde la potenza rappresentativa si accresce immensamente, e la efficacia sull'accostamento degli animi nelle unità della vita è grandissima. Di qui deriva l'importanza del *teatro di prosa* o anche *di poesia* per la educazione estetica del

popolo, e la convenienza di adottarlo e adattarlo alla scuola, pur dovendosi in questo caso vigilare attentamente che l'esercizio della recitazione teatrale, pur contenuto entro le linee della semplicità e della sobrietà, non favorisca tendenze e non ingeneri abitudini moralmente cattive (la vanità, la simulazione, l'istrionismo).

Un ultimo punto, e molto importante, da considerare a proposito della lettura e della recitazione è quello della scelta delle opere e dei brani. In genere si può dire che, da un punto di vista estetico, non è possibile altra scelta che quella suggerita appunto dal criterio della bellezza artistica: *qualunque opera letteraria*, che sia veramente espressione di bellezza, *può essere oggetto di lettura* anche scolastica e domestica; cioè non è possibile distinguere opere che siano belle per adulti o per un pubblico speciale di cultori, e non belle per i fanciulli o per il popolo. Se, come ebbi già a scrivere altrove (in « Schola », Bollettino della Venezia Tridentina, gennaio 1925), i nostri grandi scrittori sono, come crediamo, veramente grandi, devono aver dette parole immortali, aver trovate espressioni inarrivabili di precisione e di efficacia per i pensieri più profondi e per le aspirazioni più alte; devono quindi poter esser fatti conoscere e nelle aule scolastiche e fuori. Piuttosto la scelta delle opere e dei brani dovrà esser fatta, da un punto di vista psicologico o sociale o morale, con i criterii che sono suggeriti dal grado di preparazione intellettuale del pubblico di ascoltatori, o dai fini speciali che il lettore, al di là dell'arte, si propone. Onde accade che, se si può leggere ai fanciulli e al popolo Omero o Cervantes, non si può altrettanto bene, e senza restrizioni, leggere Dante o Shakespeare. Una letteratura per la fanciullezza e per l'adolescenza, come anche una letteratura per il popolo, non è che la stessa letteratura universale, da Esopo al La Fontaine, da Omero a Virgilio, da Dante al Milton, da Eschilo allo Shakespeare, dal Molière al Goldoni, variamente graduata e sapiente-

mente presentata e distribuita a seconda dei gradi per cui passa l'anima del fanciullo, dell'adolescente, del popolo.

5. — *a*) L'ultima forma d'arte, per la quale si può provvedere all'incivilimento estetico, è quella della musica nelle sue specificazioni di musica strumentale e musica vocale o canto. Il valore estetico di quest'arte, che ha acquistato nell'età moderna e contemporanea una potenza grandissima di espressione e di civilizzazione umana, dipende dai due elementi di cui essa si costituisce, *il suono* e *il ritmo*, e dal modo onde i suoni (varii di tonalità, di altezza, di intensità, di durata) si succedono e si compongono nella frase musicale, dando così espressione al mondo di immagini e di sentimenti, onde è commossa l'anima dell'artista. Ma ciò che caratterizza la singolare forma di espressione della musica, in confronto delle altre arti, è, a mio giudizio, questo che, mentre per un lato essa riesce a riflettere, più ancora della forma letteraria di espressione, i varii stati emotivi e passionali dell'anima, l'onda dei ricordi e dei sogni, i contrasti drammatici interiori, il vario pullulare e succedersi delle immagini, per un altro ha anche, in confronto delle arti plastiche e letterarie, minore determinatezza e precisione espressiva. Anzi, in fondo, quella superiorità dipende da questa deficienza, perchè la stessa indeterminatezza della frase musicale, del motivo, della armonia, che, pur essendo rispondente a una particolare situazione spirituale, può essere molto variamente interpretata, cioè riempita del più vario contenuto di immagini, fa sì che il momento di effusione istintiva dell'anima, che è il meno riflesso e il più indeterminato, cioè il momento dell'amore e dell'odio, dell'estasi e del sogno, del rimpianto e della disperazione, trovi nella musica la sua più adeguata, più viva e più potente espressione.

Si deve però, a proposito del *canto*, rilevare questa particolarità che, accompagnandosi esso alla parola,

riesce, in un certo senso, a fissare le situazioni sentimentali e le intuizioni fantastiche, che sono dalla musica strumentale rappresentate, e quindi sembra attenuare o rallentare la libera, impetuosa e ricca espressione della musica stessa e accostarsi di più alla espressione letteraria.

Da tutto ciò risulta il valore e il posto della musica, e specialmente del canto, nell'educazione. Siccome essa, così per il suono come per il ritmo, è un modo tanto naturale e spontaneo di espressione quanto possono essere il disegno e la parola, — tanto è vero che la musica, sia pure di pochi suoni associati in brevi e semplici ritmi, è propria di ogni popolo agli inizi della civiltà, — ne viene che essa non dovrà mancare nella educazione del fanciullo e del giovinetto sia nella forma di canti corali sia in quella tecnicamente più complessa e difficile di esecuzioni strumentali. I primi hanno indubbiamente maggiore e più larga possibilità di essere attuati nella educazione collettiva propria della scuola; le seconde invece in quella individuale più propria della famiglia.

Quanto ai canti, è evidente che essi devono essere eseguiti su motivi semplici, che esprimano sentimenti e rappresentazioni comuni alle anime dei fanciulli: l'amore del suolo natio, la tenerezza filiale, la pietà religiosa, il tripudio del giuoco, la gioia della primavera, la melanconia dei ricordi, l'esultanza delle grandi feste patriottiche ecc. Ed è evidente che per tali esecuzioni corali gli animi dei fanciulli vengono sottratti al dominio degli interessi inferiori e degli istinti disordinati, e sollevati invece in una sfera di vita più nobile e pura; onde essi si riconoscono, si associano e si affratellano nella comune umanità, realizzando così, nell'atto medesimo della espressione musicale, quella civiltà a cui per altre vie li portano le lettere, le scienze e le opere di bontà.

Quanto alle esecuzioni strumentali è evidente che esse richiedano, anche per la speciale tecnica che le ac-

compagna, uno sviluppo psichico e fisiologico maggiore che nell'infanzia; e sono quindi proprie della fanciullezza, dove hanno indubbiamente una gran parte nélla espressione e nello sviluppo della individualità.

b) Una forma di espressione artistica collegata intimamente con la musica è la danza. La quale, poggiando essenzialmente sul ritmo, cioè sulla periodicità propria in particolare della musica, ma rintracciabile in molte altre espressioni artistiche (nel verso poetico, nel periodo oratorio, nella linea architettonica ecc.), lo traduce in movimenti delle membra, che riflettono lo stato interno dell'anima, cioè il decorso or violento or calmo dei sentimenti, il trapasso dall'una all'altra emozione, l'intrecciarsi delle immagini in varie composizioni.

La danza è una forma di espressione artistica tanto naturale e spontanea quanto la parola e il canto; e va dalle danze incomposte e orgiastiche dei popoli primitivi e selvaggi a quelle più misurate ed eleganti, dei popoli più civili, che nei varii movimenti ritmici delle membra, accompagnati da musiche di strumenti e da canti, esprimono le più diverse situazioni spirituali. Così si hanno danze religiose e danze patriottiche, danze belliche e danze conviviali, danze popolaresche e danze aristocratiche in una fioritura ricca e brillante di manifestazioni, corrispondente a quella dei canti e delle musiche che lo accompagnano. Si capisce però, che il valore artistico della danza, per sè considerata, è di gran lunga inferiore a quello delle altre arti, perchè il movimento del corpo, per quanto vario, agile, flessuoso e sapientemente governato dal ritmo, ha una potenza di espressione dell'anima molto minore in confronto del canto alato e della parola spirituale.

Ciononostante la danza può bene entrare come elemento in un piano di educazione estetica: essa porta nei movimenti delle membra, nei gesti della mano, nella stessa espressione del volto quel senso del decoro e della

grazia, della misura e dell'armonia, che deriva essenzialmente dalla funzione centrale esercitata dal ritmo; e per tal modo essa concorre, come la storia della civiltà dimostra, alla umanizzazione dell'uomo.

c) Per mezzo del ritmo noi scendiamo infine nella scala delle arti all'ultimo grado, al più povero di espressione artistica, che è dato dalla ginnastica, in quanto venga considerata, non come esercizio di forza muscolare o come giuoco sportivo, ma *come espressione fisica, ritmicamente governata, di stati sentimentali* (patriottici, religiosi, morali ecc.). Nella ginnastica però la preoccupazione, che si può dire scientifica, di sviluppare secondo la costituzione anatomica e le leggi fisiologiche la muscolatura delle membra e in genere tutta la struttura corporea restringe molto il campo della libera manifestazione del sentimento, la quale resta confinata entro la regolarità, la snellezza precisa e la grazia di taluni movimenti. Onde accade che il valore estetico degli esercizi e di taluni saggi di ginnastica richieda di essere, dirò così, rilevato e integrato da altri elementi, come il canto; e risplende di una particolar luce quando la stessa prestanza e venustà del corpo sia quasi per sè sola espressione di una bella vita interiore, cioè di un'anima alta e serena.

CAPITOLO TERZO.

La disciplina estetica (1).

1. — L'educazione estetica, che si compie per il concorso di tanti elementi e istrumenti, come la mano e l'occhio, la parola e il canto, il passo e il moto del corpo, e che poggia sulla adeguata, ma libera (cioè, come fu detto, non determinata da circostanze esteriori nè legata a propositi utilitarii), corrispondenza fra la espressione e l'immagine o il sentimento, implica e realizza, già per se stessa, una unità spirituale, che, pedagogicamente considerata, è **la disciplina.**

L'arte è, infatti, una forma, la prima, la più ingenua e spontanea forma di disciplinare, cioè di unificare e governare, le potenze spirituali. Per l'arte si passa dall'incomposto tumulto della vita interiore a un certo ordine naturale, che è dato dall'inalveamento della corrente interna entro gli argini segnati dalla medesima intuizione estetica, verso cui tutta la vita è concentrata. Il mito di Orfeo che col canto muoveva le piante e ammansava le fiere simboleggia, non tanto il fascino incantatore dell'arte, quanto la potenza di dominio che essa esercita, imponendo la sua legge, che è legge dello spirito, alla natura. E infatti l'uomo che fa dell'arte, a cominciare dal fanciullo che giuoca, e venendo fino al poeta che canta e al musicista che suona, è un uomo che addormenta o mitiga almeno in sè tutte le passioni, che compone tutte le sue forze in un solo pensiero e che, anzi, trae da questo fonti nuove di energie e di espansione. La Volontà, quella volontà che pervade tutto quanto lo spirito, nelle sue funzioni conoscitive e nelle operative, rimane, dirò così, illuminata dal raggio della bellezza, la quale investe,

(1) Cfr. mia *Teoria dell'educazione*, sez. I, cp. 3.

quindi, e trasforma il volere in un impulso dirittamente rivolto alla estetizzazione della vita.

Se la disciplina è ordine nato dalla concentrazione intorno a un elemento spirituale, o anche gerarchia di poteri sotto una legge, **la bellezza può bene essere un principio di disciplina di tutta quanta la vita spirituale.**

Anzi, si può dire che essa lo deve essere per il fatto che il momento estetico è essenziale allo sviluppo dello spirito, e l'arte ne è la manifestazione necessaria. Nell'atto della intuizione e della espressione artistica c'è tutto quanto lo spirito, e tutte le sue funzioni si atteggiano e si colorano in corrispondenza con quello.

Dal che nascono queste conseguenze importanti: 1º Che l'ideale della bellezza domini la vita conoscitiva e scientifica penetrando in essa come *esigenza di armonia* fra le parti e il tutto, fra gli effetti e le cause, fra le funzioni e gli organi, fra il microcosmo e il macrocosmo; onde le leggi dei numeri sembrano, come già apparvero a Pitagora, rispecchiare un'armonia universale, e il creato appare, come a Guglielmo di Humboldt un Cosmo, cioè un Ordine infinito; 2º Che penetrando nella vita morale l'ideale della bellezza vi si presenti come *esigenza di misura* o di proporzione o, direbbe Aristotele, di medietà fra gli estremi; onde la giustizia, suprema virtù morale, vien pensata come equilibrio di interessi, commutazione di beni, distribuzione di diritti, commisurazione di premii a meriti; 3º Che infine penetrando nella vita religiosa, l'ideale della bellezza, come si vede nel Paradiso dantesco, si presenti come *esigenza di amore* infinito « pien di letizia », che inebbria ed esalta l'anima in uno stato di estasi, analogo a quello di colui che contemplando l'opera di bellezza vi si immerge e si purifica.

2. — Ma se in tutto questo è visibile il grande valore della disciplina estetica, sono visibili anche le ragioni della sua insufficienza per rispetto alla educazione totale dello

spirito, e quindi de' suoi pericoli. Infatti, la disciplina estetica, pur essendo una forma di organizzazione della vita spirituale, che ha avuto in alcuni popoli, come l'Ateniese, e in alcune individualità superiori, come, per avventura, in Leonardo e in Michelangelo, la sua migliore realizzazione, presenta sempre a un tempo questi due caratteri:

a) *è legata a ogni modo sempre, per la sua stessa origine, con un principio di sensibilità:* la bellezza è una proprietà delle intuizioni fantastiche e delle loro espressioni; epperò radicalmente connessa con la capacità di vivere delle immagini, di farle germogliare su dal terreno delle sensazioni, di commuoversi per esse, di concentrarsi in esse. Onde accade che, quando tutta la vita si organizza sotto quel principio, non può non rimanere impigliata nelle reti della sensibilità stessa: la scienza, la morale, la religione vengono sempre concepite e praticate nella luce e sotto l'impulso di un principio che è attingibile soltanto per la via della immaginazione, la quale a sua volta è una efflorescenza, sia pur magnifica, della vita dei sensi.

b) Appunto per tale sua origine la disciplina estetica importa seco *uno stato di esaltazione gaudiosa*, che, qualora non vi sia altro principio superiore a cui si debba subordinare, può costituire esso stesso il termine della attività: cioè accade che l'uomo, il quale trovi la sua disciplina, o la propria unificazione interna, nel principio della bellezza e dell'arte, giunga a fare dello stesso godimento che la accompagna, lo scopo e la ragione d'essere di tutta la sua vita, anzi, della realtà e del mondo. Vivere non tanto per la bellezza, quanto per godere la bellezza diventa il principio unico o supremo: e allora il valore spirituale della bellezza medesima, come momento e forma dello spirito puro, viene subordinato al pregio che ha per il soggetto il suo piacere; e, come già ebbi a dire (1), l'anima si restringe e si chiude, pur sembrandole

---

(1) *Teoria dell'educazione*², pg. 127.

di meglio affinarsi, nell'infecondo assaporamento delle proprie vibrazioni estetiche. Le quali, d'altra parte, dando al soggetto un senso di esaltazione e di potenziamento del tono vitale, fanno risalire al sommo, dalle profondità, dove esso giaceva vinto dal moto civile e umano, l'istinto della potenza che tripudia nella sfrenata affermazione ed espansione di sè.

Così, per tale inversione e sostituzione di valori, cioè del valore proprio della bellezza con quello proprio della fruizione di essa, il momento estetico perde tutto il proprio significato spirituale; e quell'incivilimento che le arti possono promuovere, si arresta, pur sotto le apparenze degli splendori del lusso e del fasto, e alimenta in sè i germi subdoli ma potenti della corruzione e dell'imbarbarimento. Esempi insigni di tale processo di degenerazione della disciplina estetica in *esaltazione edonistica della potenza* si hanno frequentemente nella storia, dalla età di Pericle a quella di Augusto, a quella di Leone X, a quella di Luigi XIV; le quali tutte confermano la verità della proposizione, che, cioè, la bellezza è principio di unificazione e di disciplina spirituale in quanto essa sia contemplata, vissuta, espressa come momento e forma in cui tutto quanto lo spirito nella sua universalità si realizza. Soltanto a questo patto e in questo senso l'educazione estetica deve essere promossa; altrimenti essa diventa causa di pervertimento; soltanto a tal patto e in tal senso l'educazione estetica rientra nel piano generale di educazione dell'uomo al medesimo titolo per cui vi entrano l'educazione scientifica, la morale e la religiosa.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

(in ordine alfabetico).

BARATONO A., *Critica e pedagogia dei valori.* Palermo, Sandron.

BARNI G., *La pedagogia applicata al lavoro manuale educativo.* Firenze, Bemporad.

BARUCCI, *L'insegnamento del disegno.* Milano, Vallardi.

BERTINARA E CRAVERI, *Insegnamento e studio del disegno.* Torino, Paravia.

CECCHI, *Il disegno spontaneo.* Firenze, Vallecchi.

COLOZZA E. A., *Lo sforzo per l'arte e per l'educazione artistica.* Torino, Paravia.

COMBARIEU, *L'enseignement du chant choral et la méthode nouvelle.* Paris, Delagrave.

CORNELIUS T., *Pedagogia dell'arte.* Torino, Paravia.

DE LA SIZERANNE, *Ruskin e la religione della bellezza.* Torino, Paravia.

FAGUET E., *L'art de lire.* Paris, Hachette.

FERRETTI, *L'uomo nell'infanzia.* Città di Castello, 1923.

FERRIÈRE AD., *L'école active.* Paris, Fischbacher e *La pratique de l'école active.*

FROEBEL F., *L'educazione dell'uomo.* Trad. Ambrosini, Milano, 1889.

GIOVANAZZI G., *Verso la nuova scuola italiana.* Firenze, Bemporad.

— *La scuola del lavoro.* Firenze, Bemporad.

LOMBARDO-RADICE, *Vita nuova della scuola del popolo.* Palermo, Sandron, 1925.

— *Athena fanciulla.* Firenze, Bemporad.

— *La buona messe,* con ricca bibliografia sul disegno. Roma, 1926. (Associaz. naz. per gli interessi del Mezzogiorno).

MAZZINI, *La filosofia della musica,* in « Scritti editi ed inediti », VIII. Imola, Galeati.

MAZZONI O., *L'arte della lettura.* Torino, Lattes.

MICHARD et AZAÏS, *Le nouveau guide du maître pour l'enseignement du dessin.* Paris, Nathan. Trad. ital. di L. BERTANA. Torino, Paravia.

TINIVELLA G., *Estetica e pedagogia.* Milano, 1925.

NB. — Cfr. per altre indicazioni mia *Didattica* a pg. 347 sgg.; MARTINAZZOLI E CREDARO, *Dizionario di pedagogia* art. Disegno, Canto, Lavoro, ecc.; BUISSON, *Dictionnaire de pédagogie* art. Dessin, Chant, Théâtre d'éducation, Langue maternelle, Lecture, ecc.; REIN, *Encyklop. Handbuch d. Päd.* art. Zeichnenunterricht, Gesangunterricht, Handarbeitsunterricht, Turnen etc.

INDICE

INTRODUZIONE GENERALE.

L'idea dello spirito e l'educazione.

PARTE PRIMA.

Il bello e l'educazione estetica.